

МИНИСТЕРСТВО ОБРАЗОВАНИЯ И НАУКИ УКРАИНЫ

ХАРЬКОВСКИЙ НАЦИОНАЛЬНЫЙ УНИВЕРСИТЕТ
ГОРОДСКОГО ХОЗЯЙСТВА имени А. Н. БЕКЕТОВА

В. П. Манохин

Цикл лекций

к самостоятельному изучению курса по дисциплине

«Интерьер и цветоведение»

(для студентов 2 курса направления подготовки
6.060102 – Архитектура специальности «Градостроительство»).



ХАРЬКОВ

ХНУГХ им. А. Н. БЕКЕТОВА

2016

Манохин В. П. Цикл лекций к самостоятельному изучению курса по дисциплине «Интерьер и цветоведение» (для студентов 2 курса направления подготовки 6.060102 – Архитектура специальности «Градостроительство»). / В. П. Манохин; Харьков. нац. ун-т гор. хоз-ва им. А. Н. Бекетова. – Харьков : ХНУГХ им. А. Н. Бекетова, 2016. – 94 с.

Автор В. П. Манохин

Рецензент: Е. Н. Дудка, доцент, канд. архитектуры

Рекомендовано кафедрой основ архитектурного проектирования и рисунка,
протокол № 5 от 29.04.2016 г.

ВВЕДЕНИЕ

Организация внутреннего пространства зданий – это дело не только архитекторов и художников – специалистов в этой области, но и каждого человека, поскольку все мы хотим сделать обстановку труда, учебы, отдыха максимально благоприятной и эстетически выразительной.

Одним из этих путей, обеспечивающих высокую культуру труда и потребления, поведения быта, является создание не только удобно, но и красиво, со вкусом оформленных общественных, производственных, учебных бытовых помещений.

Студенту нужно знать, как оформляются помещения самого разного назначения.

Эти сведения помогут не только разобраться в особенностях формирования пространства, но и самим в меру возможного делать повседневную обстановку более удобной и красивой.

Особенно это важно при организации комнат, в которых вы занимаетесь, проводите свободное время. Необходимо не только уметь правильно расставлять мебель, осветить рабочее место, но и подобрать по цвету и фактуре отделку мебели, обои, выбрать и удачно поместить произведения искусства, предметы собственного творчества.

Все должно быть интересно по форме и содержанию, исполнено со вкусом и обязательно современно.

Этому искусству надо учиться и делать все профессионально со знанием законов и принципов.

Помимо внешних признаков среды есть еще и внутренние законы ее формирования, диктуемые потребностями, удобством и красотой. То есть искусство быта, планировки, размещения утвари или оборудования подвласно рациональности и вдохновению.

Говоря об искусстве современного интерьера, целесообразно пояснить некоторые специфические понятия, термины. Под интерьером подразумевается внутреннее помещение в здании и сооружении. Среда делится на естественную и искусственную (внешнюю и внутреннюю, что в архитектуре характеризуется обликом здания снаружи и интерьером). Среда может далее подразделяться на предметную (оборудование, мебель, коммуникации), физическую (микроклимат,

шум, вибрация), социальную (контингент работающих с учетом возраста, образования и т.п.).

Проектирование интерьера осуществляется с помощью архитектурных и строительных чертежей, эскизов и набросков, важнейшие из которых следующие: план – горизонтальное сечение здания с показом стен и перегородок, оборудования и мебели при взгляде сверху; плафон – проекция потолка со светильниками; развертки – фасад каждой стены; перспектива – условное изображение общего вида интерьера.

Под художественными средствами понимаются и элементы (произведения монументального и декоративно-прикладного искусства) и средства выразительности (пластика, свет и цвет, пропорции, масштаб, ритм, контраст, нюанс и др.).

Когда речь пойдет о тектонике, будем знать, что данное понятие в архитектуре означает пластическое построение формы сооружения в соответствии с его конструктивной сущностью. Тектоника – это также художественное выражение работы конструкций – стен, стоек, балок, форм, оболочек, и т. п.

В архитектурном проектировании основным термином является композиция. Под архитектурной композицией подразумевается такое сочетание и взаимосвязь элементов архитектурного сооружения, которые в результате создают законченность и целесообразность архитектурного произведения.

Предметом нашего изучения является искусство интерьера, то есть способы создания эмоционально выразительного внутреннего пространства зданий. Организация пространства зданий зависит от их предназначения (жилые, общественные, производственные, школьные и др.) и подчиняется общим требованиям и закономерностям (психологическим, социальным, градостроительным).

Интерьер есть составная часть архитектуры. Первоначальное значение этого слова – строительное искусство. Его синоним в русском языке термин «зодчество» - искусство строительства зданий.

Основа этой области человеческой деятельности – научные знания, техническое умение и художественное мастерство.

В искусстве оформления интерьера нас будут интересовать не только эстетические свойства, декоративные украшения, но и соответствие архитектурного решения назначению, ради которого сооружается здание, создается интерьер.

ОСНОВЫ ИСКУССТВА ИНТЕРЬЕРА.

ХАРАКТЕРИСТИКА ИНТЕРЬЕРА

История архитектуры показывает особую зависимость между объектами материальной среды и социально-экономическими условиями ее формирования, она многогранна по содержанию и поэтому позволяет на общем фоне ее развития проследить эволюцию и проблемы эстетического формирования интерьера, выявить характерные образные черты интерьера разных эпох и принципы их организации.

Для более глубокого знакомства с интерьером необходимо рассмотреть его специфические характеристики, важные для профессиональной деятельности архитектора и художника, анализировать особенности композиционных приемов. Примером этого будет анализ особенностей композиционных приемов исторических объектов архитектуры, ведущих типов зданий каждого периода.

Необходимо выяснить приоритетное значение внешнего объема или интерьера при выявлении образно художественных качеств архитектурного содержания. Многовековой опыт и современные представления о среде обитания свидетельствуют о высоком смысле и значении интерьера. Римский историк Фацилла отмечал, что в области интерьера привилегия архитектуры перед всеми видами искусства заключается не в том, что она ограничивает определенное пространство, окружает его стенами, а в том, что строит внутренний мир. Интерьер здания, как интегральное выражение комплекса социальных потребностей, несет в себе гораздо большую информативную содержательность по сравнению с объемной наружной формой. Последняя выступает лишь в качестве внешней материальной границы интерьера, обобщающей сложное содержание внутренней структуры. Отличие от внешней формы находит отражение в специфических характеристиках интерьера:

1. Объемная форма характеризуется признаком материальности и ее эстетическая организация связана с «лепкой» массы. Пространственная сущность, лежащая в основе понятия среды, имеет непосредственное отношение к понятию «интерьер», т.е. ограниченному пространству для определенного вида человеческой деятельности. Характер самой деятельности и соответствующего

эстетического восприятия среды в процессе деятельности является определяющим в композиционной организации интерьера и его художественного смысла. Здесь зарождается истинная адекватность образных представлений об архитектуре общественной, жилой и производственной. Специфические особенности проявления деятельности в каждой отдельной сфере в зависимости от конкретных условий места и времени отражаются в художественной индивидуальности интерьера. Присущее ему качество неповторимости связано с особенностью человеческой психологии. Убедительный пример тому – стремление к разнообразному решению интерьеров даже в массовых типовых общественных зданиях, в жилых квартирах, в станциях метро.

2. Интерьер здания, как один из видов архитектурной среды, обладает некоторой самостоятельностью существования по отношению к внешней форме. Благодаря особенности их раздельного восприятия во времени становится возможным ощущение определенной художественной целостности среды как отдельной автономии. Поэтому нас не смущают подземные или встроенные сооружения, не имеющие привычного внешнего объема. На это свойство интерьера опирается и реконструкция архитектурных сооружений, связанная с объективной изменчивостью деятельных процессов и их оснащения. Утилитарная модификация среды влечет за собой и соответствующее изменение образно-художественных характеристик интерьера.

3. Качественные признаки внешней формы здания и внутреннего пространства интерьера объясняются различием в условиях их формирования. Для композиции внешней объемной формы характерна однозначность независимо от простоты или сложности ее пластического расчленения. Утилитарные требования приводят к многократному членению внутреннего пространства, которое предстает обычно как сложная многозначная структура, состоящая из сочетания форм. Это свойство интерьера активно проявляется в его эстетическом восприятии как смена разнообразных впечатлений и используется в композиционной организации.

4. Объемная форма здания воспринимается как целостность, обладающая признаком завершенности. Связь с окружающим пространством можно

определить как пассивную. Объем помещен в пространство, которое предстает как природный или городской антураж, как дополнение, гармонирующее или контрастирующее с формой объема. Внутренняя структура здания, благодаря присущей ей пространственности и ее развитию через соединение структуры (помещений), может органично продолжиться во вне, путем активного включения организованных открытых пространств (дворик, площадь) вплоть до свободных пейзажей естественной природы. Включение может быть непосредственным, функционально освоенным или просто визуальным, но обязательно соотнесенным с композиционным строем интерьера.

5. Физическая граниченность интерьера вызывает специфические ощущения величины внутренних пространств от малых до больших, соизмеряемых с человеком и оказывающих определенное влияние на его психическое состояние. Это свойство интерьера выражается в определении масштабности пространственной формы и проявлении ее средствами организации декора. Специфика декора в интерьере связана также с условиями его восприятия и существования (стабильность микроклимата, освещение, технология процесса и т.п.).

Художественный образ интерьера воспринимается человеком в целостности и единстве его характеристик, организованных архитектором с целью эмоционального выражения определенной социальной идеи. Однако для профессионального освоения механизма эстетического формирования архитектурного образа, его организующих. Характерные особенности интерьера, отражающие его содержательную многозначность, в аспекте эстетической организации проявляются в учете специфических признаков пространственной формы – величины, приемов расчленения, способов соединения, конфигурации и пластики, связи с окружением. Необходимо также освоить специфику архитектурного декора, принципы его органического соединения с формой, характерные средства, связанные с материальностью ограждения, и приемы, согласующиеся с общей композиционной организацией интерьера. На первом этапе такого познания опыт истории архитектуры может оказать большую помощь.

ОРГАНИЗАЦИЯ ВНУТРЕННЕГО ПРОСТРАНСТВА ПЕРВОБЫТНЫМ ЧЕЛОВЕКОМ

Начало строительной деятельности человека связано с его переходом от инстинктивных видов деятельности к осознанным, удовлетворяющим потребности, жизненно важные для самосохранения - добывание, хранение и приготовление пищи, защита от нападений, приспособление к природно-климатическим условиям, развитие форм родового общения. Эти процессы характерны коллективностью действий и примитивностью орудий труда, что и определило их пространственно-материальное размещение в одном типе сооружения – «жилище» - землянки, шалаши, навесы. (Рис. 1)

Освоение формы как художественной категории распространялось и на строительство, но проходило более замедленно. Возникали трудности с обработкой крупных строительных элементов, их соединением, согласованием с климатическими условиями и многими другими.

Параметры первых «объектов строительства» указывают на организацию пространства на основе потребности размещения в одном помещении групп людей без излишеств и высот. Округло-овальные в плане очертания вероятнее всего закрепляли стремление к равномерному расположению людей вокруг центрального очага. Диаметр таких сооружений достигал 5-8 м. (Рис. 1.6)

Позже проявилась тенденция членить помещение для некоторой изолированности семьи, устройства бытовых и культовых очагов и мест хранения утвари.

Внутреннее пространство образовывалось как противопоставление природному, с максимальной физической и визуальной изоляцией. Ограждение делалось из земли, бревен, камней, шкур по каркасу, из стволов и сучьев (Рис. 1.: 1, 2, 3, 4, 5). Позже появляются обработанные строительные материалы – дерево, глина, сырцовый кирпич и естественный камень. Они помогали создавать качественно однородную поверхность, которая производила сильное впечатление на человека. Строительные материалы повлияли на форму

сооружений, стимулируя переход к геометричности, в частности, к прямоугольным. Думается, что помимо конструктивных удобств, прямоугольные формы ощутимо выражали организованность формы и пространства, качество заметное и эмоционально переживаемое по контрасту с природными формообразованиями. В причастности к творчеству проявлялось и осознание культа предков, оценка явлений жизни, попытка ее продления в загробном мире. Повсеместное распространение системы культовых обрядов и сооружений свидетельствует о выражении общих для людей того далекого времени идей эпохи – материализовать значение своей личности и могущества.

Знаменательно, что сооружение общественного характера уже тогда становятся средством сохранения и передачи социально важной идеи. Так появились мегалитические сооружения – менгир, дольмен, кромлех, сменившие простые захоронения и курганы. (Рис. 1.6.7)

Профессионально мегалитические сооружения можно определить как первые архитектурные сооружения, поскольку в них проявились специфические выразительные средства, рассчитанные на определенную эмоциональную реакцию зрителя. Прежде всего, это выявление компонента пространственной формы в композиции. Вертикальная масса менгира, противопоставленная горизонтальной плоскости земли, становясь доминантной, создает свою сферу влияния, т.е. переводит часть естественного пространства в осмысленно организованное.

Более упорядоченной системой выступают алинеманы – так называют вереницы камней, образующие параллельные пространственные ряды с явным метрическим ритмом. Кромлех (примитивный храм) уже имеет черты композиционной организации пространства и массы. При этом выделяется ось ориентации в направлении на точку восхода солнца в день летнего солнцестояния. Пространственная организация сооружения закреплена материальной геометрической формой цилиндра. Ограждение состоит из равномерно поставленных по кругу каменных опор грубой обработки, накрытых горизонтальным каменным поясом.

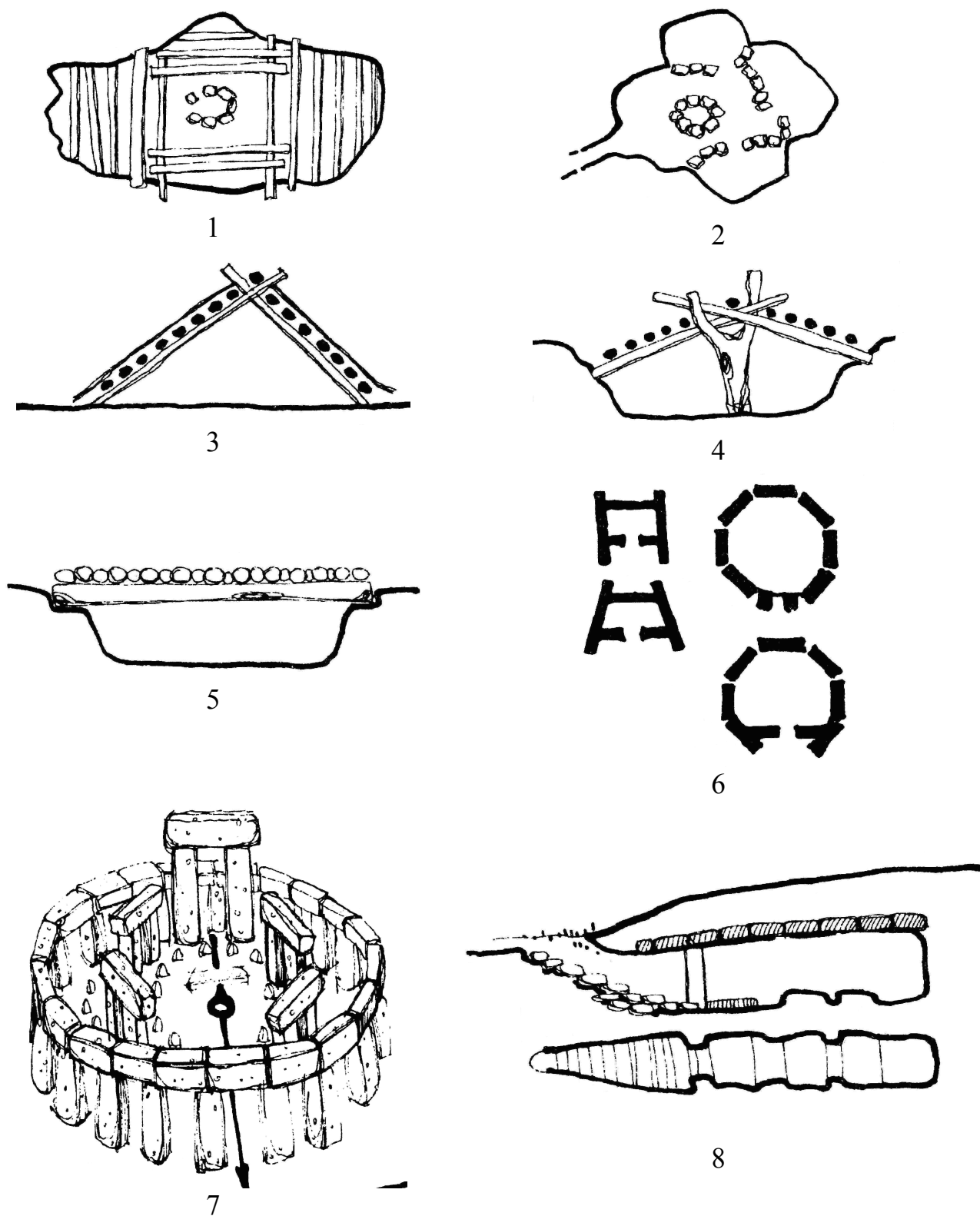


Рис. 1 – *Первобытное жилище и металлические сооружения:*
1 – яма; **2** – пещера с нишами; **3** – шалаш; **4, 5** – землянка с бревенчатой кровлей; **6** – формы планов дольменво; **7** – кромлех Стоунхендж;
8 – подземные сооружения.

Дольмен своей замкнутостью подчеркивает значение именно внутреннего пространства, его надежную защищенность массивными каменными блоками. Форма внутреннего пространства, близкая в плане к прямоугольнику, трапеции или кругу, видимо, имела свой смысл. Позднее каменные блоки меньшего размера употребляли в циклопической кладке гробниц, засыпаемых земляным курганом. В гробницах внутреннее пространство захоронения выделялось коническим «куполом». В сочетании купола с горизонтальной линией потолка протяженного коридора ощущалась осмысленная дифференциация общего пространства, его пластическая трактовка, выделение главного и второстепенного.

Таким образом, на завершающей стадии первобытного общинного периода развивающаяся строительная деятельность постепенно начинала приобретать черты архитектуры. Возникли первые пространственные формы – конусные, цилиндрические, параллелепипедные и их простейшие сочетания. Выявились стремление к созданию эмоционально-выразительных сооружений.

Стены Иерихона не те стены, которые якобы рухнули от рева труб, пришедших в литературный язык из Библии. «Наши» стены старше на много тысяч лет и возвели их люди, когда не было не только ни одного из живущих сейчас на земле народов, но и одного из тех народов, что упомянуты в древнейших исторических источниках.

Первый архитектор должен был создать в голове пусть приблизительный, но все же достаточно конкретный образ будущего сооружения – своего рода проект. Это не досужие догадки. У башни есть не только внешние очертания, но и внутреннее пространство, к тому же сложное. Строители не ограничились тем, что казалось бы, проще и естественнее: приставлять лестницы-стремянки или всадить в каменную кладку деревянные брусья – грубые ступени. Нет, от входа внутрь башни идет горизонтальный проход в 4 м длиной, а затем вверх поднимается лестница, сложенная из каменных ступеней, шириной чуть менее метра. Больше того, длинная, в 28 ступеней, лестница, поднимающаяся под спокойным 30-градусным углом, перекрыта тоже каменными плитами.

Дома Иерихона были почти такими же, как у предков – натуфийцев. Но ведь, если почти, то ведь было и различие, к тому же очень существенное. Пол жилища по-прежнему заглублен, но вниз вели деревянные ступени, а дверной проем был обрамлен деревянными косяками. Почему это важно? Потому, что люди перестали удовлетворяться простым лазом и осознали значение входа – переход извне – внутрь. *Только теперь можно говорить о возникновении интерьера, т.е. внутреннего пространства, понимаемого как отдельный, обособленный от внешнего пространства мир, так сказать, мир для себя...* Это подтверждено и тем, что стены изнутри покрывают тонкой глиняной обмазкой и тщательно ее выглаживают. Конечно, в таком доме легче поддерживать чистоту, но даже если поначалу дело было только в этом, постепенно обитатели овальных домов должны были обратить внимание на то, что на гладкую стену приятнее смотреть. Они начинают замечать различие между приятным и неприятным для глаза, между красивым и некрасивым, а значит сооружение оценивается уже с точки зрения художественного вкуса.

По-прежнему нет улиц, и дома разделены дворами неправильной формы, но среди овальных домов теперь обнаруживаются и прямоугольные!

Стены возводятся уже из кирпичей новой формы – они длинные, несколько сигарообразной формы и, естественно, укладываются, как говорят каменщики «вперевязку» - такие стены прочнее. Сберегая собственные бока и все же не слишком могучие стены (кирпич-то необожженный), иерихонцы аккуратно скругляют углы при входе. И еще – вместо глиняной обмазки они делают теперь внутри тонкий слой белоснежной гипсовой штукатурки, которую нередко окрашивают красно-золотистой охрой. Наверное, этому придавалось и какое-то религиозное значение.

Среди множества домов ясно выделяется храм. Это не просто один из домов, предназначенных для неведомых нам церемоний. Нет, это тот же тип храма, какой известен нам по руинам Греции и Рима. В самом деле, на фасаде отчетливо виден портик – шесть колонн, разом выдвинутые вперед (в самых ранних греческих храмах портика еще не было, его роль играли выступы стен,

потом уже между ними появились колонны – всего две). За портиком открывается затененная им ниша и широкая дверь в ее середине. За этой дверью что-то вроде сеней, вытянутых поперек движения (греки потом назвали такое помещение пронаосом) и следующая дверь на той же оси. А уже за этой дверью – само святилище, пол которого был покрыт отполированной до блеска гипсовой штукатуркой (как в Кносском дворце на Крите, спустя 4000 лет) и циновками, а потолок опирался на два тонких деревянных столба.

Развивающаяся вглубь система пространства – почти анфилада. Построение – строго симметричное, значит уже осознана симметрия, ее специфическая спокойная красота. Это сложная композиция: портик, вестибюль и колонный зал, постепенно погружающийся в темноту. Наконец перед нами то, что инженер называет стоечно-балочной конструкцией – на колоннах лежали поперечные деревянные балки. Храм невелик, даже мал – всего 6 м ширины и 9 м длины, но это первое из известных нам художественно-организованное архитектурное сооружение. В нем есть уже те элементы, из которых долгие тысячелетия собиралась торжественная архитектурная форма.

Обнаружившие святилище испанские и американские ученые определили по вполне объективным свидетельствам время его сооружения – XII тысячелетие до н. э. Шесть тысяч лет, разделяющие «алтарь» в Пиринеях и храм в долине Иордана, должны таить в себе промежуточные ступени развития.

Сейчас трудами экспедиции доктора Роберта Лики в танзанийском ущелье Олдувэй доказано: грубый круг из уложенных на земле кусков лавы, своего рода рабочий пол хижины, имеет такой же возраст, как и первые каменные орудия, т. е. около 1750000 лет. Исследования в Европе тоже не стоят на месте, и в Терра Амата, около Ниццы, обнаружен целый поселок из 21 хижины. Сохранились ямки от жердей по овалному контуру и сложенные из камней очаги. Возраст – около 120000 лет.

Архитектура родилась, но градостроительству как виду архитектурного искусства еще только предстояло возникнуть – тысячи лет спустя.

ИНТЕРЬЕР ДРЕВНЕЕГИПЕТСКИХ СООРУЖЕНИЙ

Огромный по протяженности период существования цивилизации Древнего египта, начавшийся за 3000 лет до н.э. и имевший несколько этапов развития (Древнее, Среднее и Новое Царство), обычно рассматривается как целостная рабовладельческая государственная формация. Основой общественно-идеологического мировоззрения являлась религия, обожествлявшая силу природы (солнце, земля, вода и т.п.) и власть фараона.

Идеологическое значение культа захоронения в древнем Египте привело к расширению сценария ритуала, развитию его образной стороны и созданию соответствующей архитектурной среды. Ведущим типом архитектурного сооружения стали культовые здания – гробницы и храмы.

Пространственная структура. Переход от элементарных однозначных внутренних пространств дольмена и кромлеха к более сложным построениям проходил через фазу освоения естественного пространства. Сознательная его организация совместно с внутренним пространством объекта давала опеределенный эмоциональный эффект и была использована позже в формировании пространства здания. Древне-египетским строителям пришлось первыми проделать этот поиск, отразивший эволюцию отношений организованных внешних и внутренних пространств.

Первыми стали осваиваться пространства, которые непосредственно окружали сооружения. Вероятно, было установлено, что размер, форма и расположение сооружения создавали определенные акценты внимания и некую зону их пространственного влияния. Прежние невысокие и малозаметные масштабы практически не выделялись в окружающем пространстве. Сознательное выявление объекта выразилось на первом этапе в простом увеличении его объема, массы и высоты как символов силы и власти. Такова пирамида Джоссера (2800 г. до н. э), буквально выросшая из первоначальной мастабы путем достроек до получения ступенчатой громады (высота 60 м, стороны основания 109х121 м). Открытое пространство двора, огражденное

забором и разделенное другими сооружениями, уже явилось составной частью комплекса и соотносилось с массой пирамиды. Взаимное расположение пространств можно определить еще как свободное, не подчиненное явной композиционной идее. Хотя и видно стремление к упорядоченной организации комплекса: Поиск определенной формы дворов, их распределение, чередование, создание разной степени раскрытости. Можно отметить композиционный эффект расположения узкой входной галереи, выводящей посетителя неожиданно в большой двор с огромной пирамидой. Размер двора рассчитан на обозрение пирамиды с вертикальным углом зрения 17° , т.е. наиболее благоприятным для охвата ее целиком.

Пространственные отношения «внешнего» с массой объемов еще остаются преобладающими. При пирамиде возникает новый компонент – внутреннее пространство поминальных храмов. Пока оно обособлено от внешнего пространства и в своей регулярной организации ориентированно на движении процессии.

В верхнем храме Хефрена можно обнаружить начало художественного построения системы пространств, выражающих своей формой идею направленного движения и соответствующей смены пространственных ощущений первый зал уступами сводит широкий поперечный фронт к горловине прохода в следующий удлинённый зал, примыкающий по оси движения к большому поперечному расположенному двору. Эта композиция использует форму пространства каждого помещения, особенности их разного пластического выражения, динамики направленности и степени раскрытия. Особенно эффективен контрастом выход из замкнутого пространства зала в ярко освещенный внутренний дворик. В помещении этого сооружения появляются и отдельные столбчатые опоры, знаменательные для последующего развития всей архитектуры. Их использование способствовало физическому увеличению внутреннего пространства, отходу от обязательной тесноты мелких помещений или их коридорной протяжности. С введением столбов, обогатились композиционные возможности приемов формирования в части

создания их пластичности, масштабной членности, ритмической направленности. Однообразие структур, состоящих из элементарных по форме пространств, начало заменяться более выразительными. Так столбы «уступчатого» зала, нарастая по количеству, подчеркивают центральную ось помещения. В «продольном» зале метрический ритм опор сопровождает движение посетителя вдоль оси, в галерее перестильного двора более мягко соединяются крытые и открытые пространства. Отсюда берет начало будущий портик как промежуточное звено между открытым пространством и интерьером.

В Древнем царстве развития интерьерного пространства (поминальные храмы) шло изолированно от внешнего, и следующий шаг в архитектуре был направлен на их соединение и совместное обогащение путем расширения диапазона воздействия на зрителя. Заупокойные храмы в Дейр-эль-Бахри свидетельствуют о более утонченной трактовке средствами архитектуры идеи могущества фараона: грубая примитивность массы пирамиды уступает место последовательному пространственному повествованию, богатству впечатлений от восприятия их разнообразных сочетаний. Причем художественный акцент в сооружении переносится на внутреннее пространство, т.е. интерьер. Это приводит к резкому уменьшению наружного объема сооружения, возрастает роль зоны его ближнего восприятия. Открытые архитектурные пространства становятся переходными к внутреннему, они ориентируют зрителя на главное сооружение. Появилась единая пространственная ось, определяющая порядок взаимоотношений ограниченных пространств. Односторонность направления оси и прямолинейность соединения архитектурных пространств была, вероятно, результатом влияния космологических идей. Помещений, как бы минуя природное окружение, соединялось незримой осью напрямую с космосом, и этим утверждало свое земное положение. В качестве космических ориентиров часто выбиралось фиксированное положение небесного тела – зимняя и летняя точка восхода или захода солнца в момент равноденствия, или луны, или ярчайшей звезды. Открытое пространство огромного двора (как

промежуточное между интерьерным и природным пространством) располагалось перед зданием храма. Элементом связи служила длинная алея, ориентированная на главный фасад и вход. Основная ось закреплялась расстановкой скульптур и пандусами, ведущими на дворовые террасы.

Период Нового царства знаменателен полным переходом к архитектуре внутренних пространств. Здание храма предоставляло последовательное сочетание ряда определенных в своей функции и форме пространств. Архитектура внутреннего пространства была неизмерно важнее внешнего вида здания, представленного простой стеной. Исключение делалось только для входной стороны – пилона. Такая пространственная структура храма, впервые выражение в четком композиционном построении, канонизировалась на многие века. Внешнее и внутреннее архитектурные пространства храма Амона в Луксоре имели единую композиционную ось. Начало композиции отмечалось частым метрическим ритмом скульптурных изображений сфинксов или баранов по обе стороны своеобразной аллеи, подводящей к входному проему. Достаточно глубокий и узкий проем пилона пространственно ощущался как контраст при переходе в большой двор с галереями. Простор во дворе от открытого неба и света сменялся более замкнутым пространством гипостильного зала, расчлененного близко стоящими толстыми коллонами на множество мелких пространств. Несколько расширенный интерколумний среднего прохода подчеркивал направление композиционной оси далее на небольшое изолированное стенами помещения святилища. Развитие пластической композиции интерьера храма выражало определенную идею «сжимания» пространства, его концентрации к смысловому ядру – святилищу, где происходило таинство рождения светового луча. Можно отметить, что пластичность пространственной формы помещения в египетской архитектуре была освоена в пределах плана, т.е. абриса стен; потолок всегда был ровным, плоским.

Другие примеры храмового строительства, основанные на каноне, демонстрируют и возможные вариации, подтверждающие творческую гибкость

приемов древнеегипетских зодчих, овладевших определенными закономерностями пластического формирования архитектурного пространства для решения конкретных образных задач.

Роль архитектуры жилых сооружений в древнеегипетском строительстве несравненно скромнее. Однако и здесь можно проследить тенденцию оценки, значения пространства как художественного средства (Рис. 2). «Дом вельмож» в Кахуне (XIX в до н.э.) имеет изолированное от улицы расположение помещений, жилая часть в целом отнесена в глубь с доступом в нее по длинному коридору. Выделяются пространства двора с галереями. В центре дома расположено главное крытое помещение с четырьмя колоннами. Пространственная организация дома показывает понимание роли формы и пластики помещения для подчеркивания его значения.

«Дом визиря Нахта» в Тель-эль-Амарне (XV в до н.э.) содержит заметные изменения. В структурной организации дома прослеживается композиционное построение – четкое зонирование, расположение парадных помещений у входа, последовательное взаимное их восприятие, организованная связь между ними по осям. Формы пространств в плане варьируются от прямоугольных до квадратных. Увеличение пространства осуществляется за счет введения промежуточных опор-колонн. Центральный зал как ядро композиции – статичен по форме плана и выделяется повышением потолка для пропуска бокового верхнего света. Первые навыки в работе по композиции ограждения проявились на стенах мастаб и гробниц.

Со строительством храмов творческое внимание зодчих сосредоточивается на освоении ограждающих поверхностей в интерьере. Наибольшее предпочтение в разработке отдается стенам и колоннам, затем потолку. Потолок в храмах имел рельефную пластику в виде кессонов, образованных каменными балками и гладкой поверхностью каменной плиты покрытия. Поверхности балок могли иметь рельефные или живописные украшения. В скальных гробницах часто вырубали сводчатый потолок, украшая его орнаментальной или сюжетной живописью.

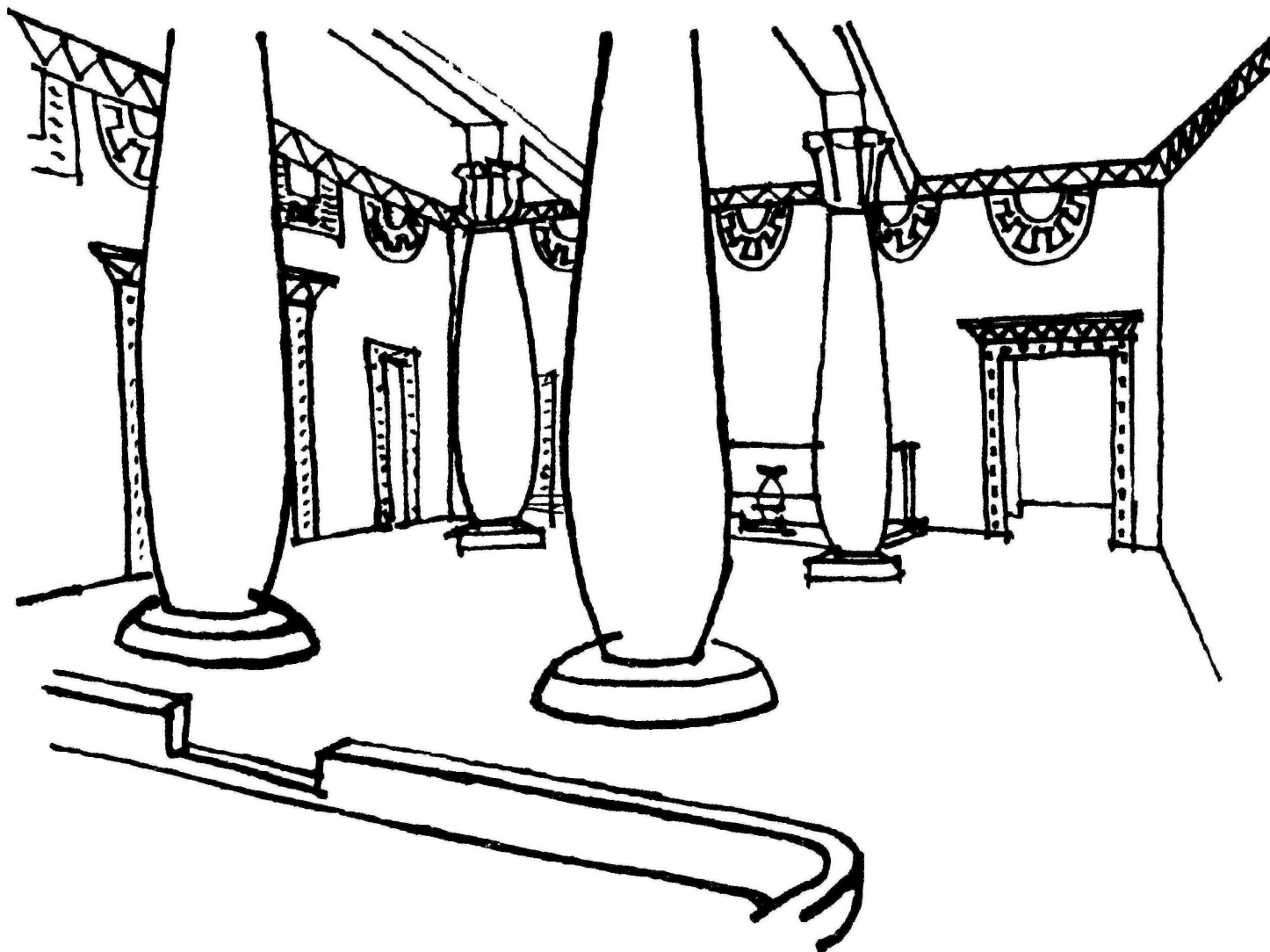


Рис. 2. – Структура жилища в Древнем Египте: интерьер зала в доме визиря (реконструкция).

Каменная поверхность стены в интерьере отделывалась особенно тщательно и имело однородную характеристику – гладкую, полированную (гранитные стены храма Хефрена), рельефно-скульптурную (храмы Среднего и Нового царства) или полихромно-расписную (преимущественно подземные гробницы). Во всех случаях тектоничность стены выражалась монолитной целостностью нерасчлененной массы. Введение изобретательной горизонтальной члененности способствовало выявлению абсолютной величины этой массы, ее масштабного значения. Активность восприятия отдельно стоящих опор провляла на исключительное внимание к поиску их выразительной формы, скульптурности объема и тонкой детализовки. Первые опоры в виде столбов квадратного сечения были просто частями стены. Их монументальная тяжеловесность несколько скрадывалась тщательной полировкой поверхности. Со временем на гранях стали появляться иероглифические надписи, потом рельефные изображения. Архитектура Нового царства освоила круглую колонну, выработав характерный «египетский ордер», как определенную систему расположения объемных форм и их пропорциональных отношений. Тектоничность опоры выражалась в ее вертикальности и членности на составные части – капитель, ствол, база. Все конкретное многообразие колонн укладывалось в несколько типов по виду капителей – папирусообразные, лотосообразные, пальмообразные, с композитной и с гаторической капителью. Ствол колонн, сужающихся кверху, мог быть гладким, украшенным канелюрами, рельефом или росписью. (Рис. 3)

Взаимоотношение и колонны в композиции строилось на контрасте форм – плоская, протяженная стена и объемная, вертикальная колонна; рельефно обработанная поверхность и гладкая (в портиках, перестилках); поверхность естественной фактуры камня стены и полихромно окрашенная на колоннах.

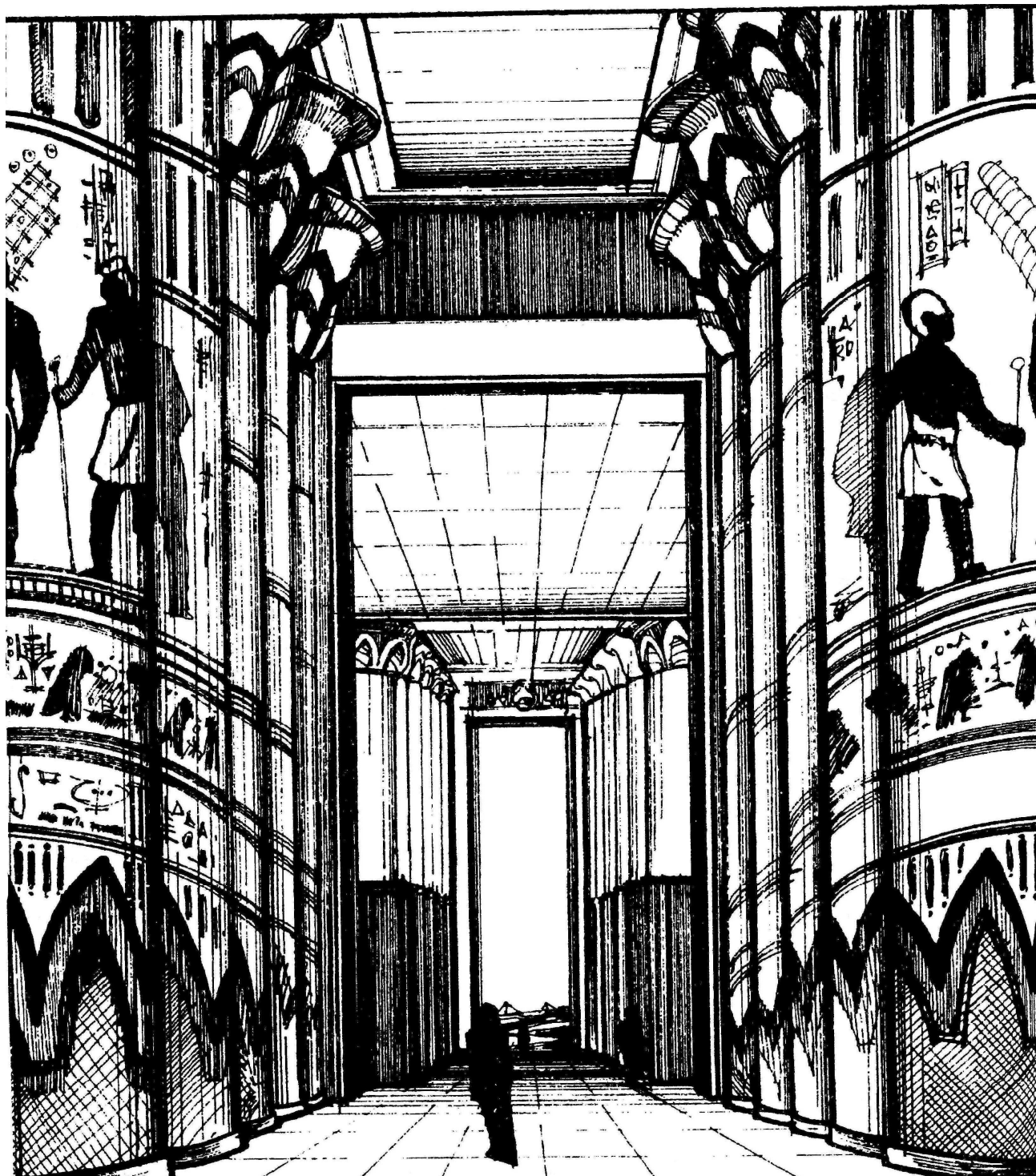


Рис. 3. – Декор в интерьере Египетского храма:
колоннада гипостильного зала (реконструкция)

Цвет в интерьере использовался преимущественно как искусственная полихромная окраска (живопись). Активный цвет и на рельефах четко выделял предметы изображения, позволяя хорошо различать их в условиях неравномерной естественной искусственной освещенности. Цветовая тональность развивалась исторически от ярких локальных цветов к введению полутонов.

Объемно-скульптурные изображения сфинксов, овов, фараонов-богов, обелиски составляли неразрывную связь с пространством, выступая в виде своеобразного ограждения: алея сфинксов, создавала ритмичное ограждение подобно колоннам, статуи располагались в ритме колонн рядом или между ними, обелиски завершили центральную ось или фланкировали ее у входного пилона. В отличие от жанровой, египетская монументальная скульптура несла черты обобщенности, масштабности строя сооружения, статичность формы, вечности материала. Скульптурные формы настенных рельефов и статуй своей пластикой смягчали аскетизм простых архитектурных форм.

Художественная образность архитектуры Египта питалась религиозной идеологией, культом загробной жизни, ее символическим отождествлением с природой. Храм являлся как бы жилищем бога Солнца (Амон, Ра) или его представителя фараона. Подобная идея являлась основой сюжетного построения архитектурного пространства и его канвой для изобразительного формирования материального ограждения.

Природа с ее гармоничными формами (главным образом растительного мира) служила прообразом: пол – земля, колонны – деревья, потолок – небо, храм – как образ сада. Подражание формам и цвету сближало иллюзию с действительностью, реалистичность изобразительных средств делала ее понятнее, восприимчивее.

Интерьер гробниц и заупокойных храмов в художественной форме выражали общественную значимость вельможи или богоподобного фараона, используя величину пространств, тексты, изображения и портретную скульптуру.

Религиозно-идеологическая суть образа храма раскрывалась в композиционном строе пространства и ограждения. Храмовые сооружения являются скорее

дорогой для процессов, нежели пространством для пребывания. Динамика замедляющего движения к святилищу отражалась последовательной сменой определенных пространств: от раскрытого до замкнутого, от светлого до темного. В ограждениях идет сопутствующее нарастание массы, тормозящее движение.

Соподчиненно композиции пространственной структуры менялась и характеристика ограждения – лежащие сфинксы перед входом в храм; гладкие или канелированные колонны в виде чаши в нефте гипостильного зала. Рельефы по камню и статуи, освещенные солнцем во дворе, сменялись яркими подцвеченными рельефами колонн и синим потолком в гипостильном зале. Образность египетской архитектуры характерна исключительной монументальностью. Все части предстают в простых ясных формах в крупных абсолютных размерах и соответствующих этому нечеловеческому масштабу членения.

Собственно, основное членение было одно, определяемое грандиозной высотой колонн и статуй. Рельефы на поверхности лишний раз подчеркивали их колоссальность и массивность несоизмеримую с человеком.

История египетской архитектуры показывает начало становления этого великого искусства, открытие его специфических средств и освоение ряда приемов для достижения художественной образности. Был сделан первый шаг в освоении архитектурной среды, в дифференциации внутреннего и внешнего пространства и в установлении художественно-логических связей между ними. Пройден путь последовательного развития от отдельного пространства помещений к их сложению в единую функционально-художественную систему по закономерности осевого линейного развития. Осознанная роль цвета и света в выявлении свойств формы.

Помимо определения пространственных отношений в интерьере египетское зодчество выявило важное значение ограждения и его элементов для образного языка архитектуры. Сюда относятся приемы пластического решения поверхности, четких ритмических отношений опор, скульптур и других элементов на основе метрических рядов, взаимодействие плоскости стены и объемных элементов. Открыта колонна как специфическое архитектурное средство выразительности, установлен ордер как метод образного представления о тектоническом и

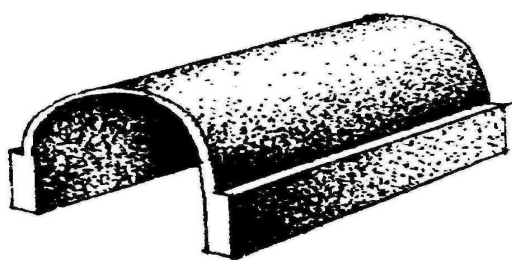
художественном освоении конструкции. Найдена форма органического соединения изобретательных искусств – скульптуры и живописи – с архитектурой. В качестве творческого метода открыта плодотворная роль ассоциативного мышления, в создании определенного художественного образа.

ИНТЕРЬЕР АНТИЧНЫХ СООРУЖЕНИЙ

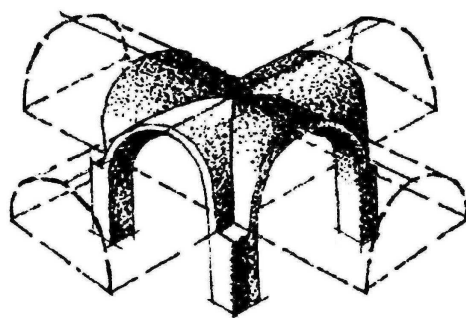
Почти тысячелетний период общественного развития рабовладельческих государств Древней Греции и Рима отмечен рядом общих черт в экономике и культуре. В идеологии государствовала религия, культ человекоподобных богов-правителей, мифологических героев, а затем и обожествленной личности императора. Общественно-патриотический энтузиазм древних греков во славу своего полиса способствовал расцвету искусства архитектуры ставшей основой общей античной культуры.

Идеи прекрасного в искусстве реализовались в архитектуре культовых, жилых и впервые в истории возникших гражданских общественных зданий.

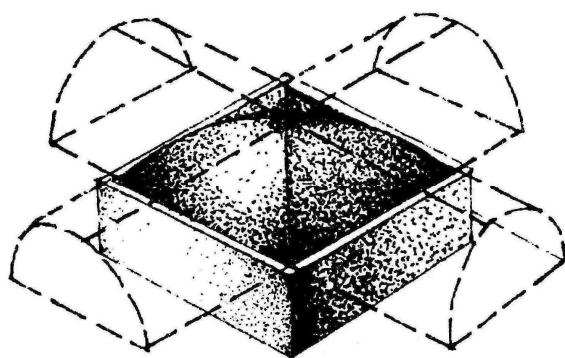
Развитие пространственных форм античной архитектуры опиралось на совершенствование системы сводчатых конструкций, реализованных в новых формах цилиндрических и крестовых сводов и куполов. Они значительно увеличили пролеты помещений и расширили арсенал пространственных форм архитектуры за счет собственного разнообразия и сочетания с элементами стоечно-балочной конструкции (Рис. 4)



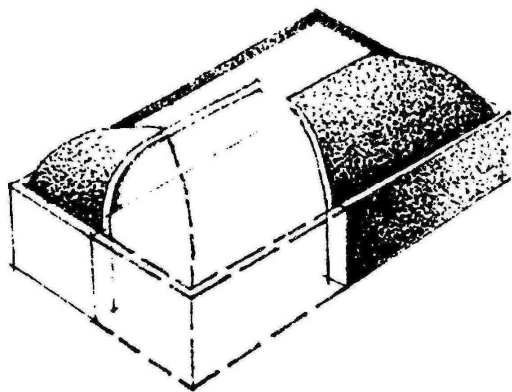
1



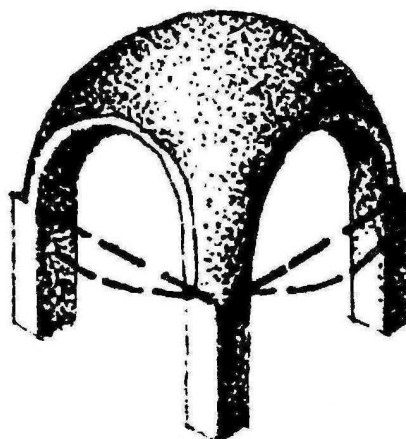
2



3



4



5

Рис. 4. – Основные виды сводов:

*1 – цилиндрический; 2 – крестовый; 3 – сомкнутый; 4 – зеркальный;
5 – купольный (парусный)*

Пространственные структуры. В античной архитектуре начального периода отмечается использование приемов формальной композиции, схожей с египетским зодчеством: сохраняется строгость геометрической формы, соединение пространств проходит по линейно-осевому направлению, господствует симметрия форм.

Ведущее сооружение эпохи – храм занимал всегда важное место в пространстве ландшафта, ансамбля или города. Функциональным ядром храма служило единственное помещение – целла, где находилась священная статуя. Религиозный обряд состоял в поклонении, которое происходило перед входом в целлу. Художественно-образная задача заключалась в создании торжественно-почтительного настроения у молящихся, созерцающих в глубине полутемного помещения статую (Рис. 5)

Прием последовательного развития линейно-осевой ориентации храма во времена империи оказался благотворным при создании грандиозных ансамблей форумов и святилищ. В поддержку ограниченного пространства интерьера и объема собственного храмового здания были приданы внешние пространства рекреационного значения. Обширные площади (однако, соблюдавшие предел длины не более 100 м), ограниченные по периметру галереями и стенами, имели триумфальные арки, статуи и колонны и образовывали в целом сооружения, поражающие великолепием форм и мощью масштаба пространства (Рис. 6)

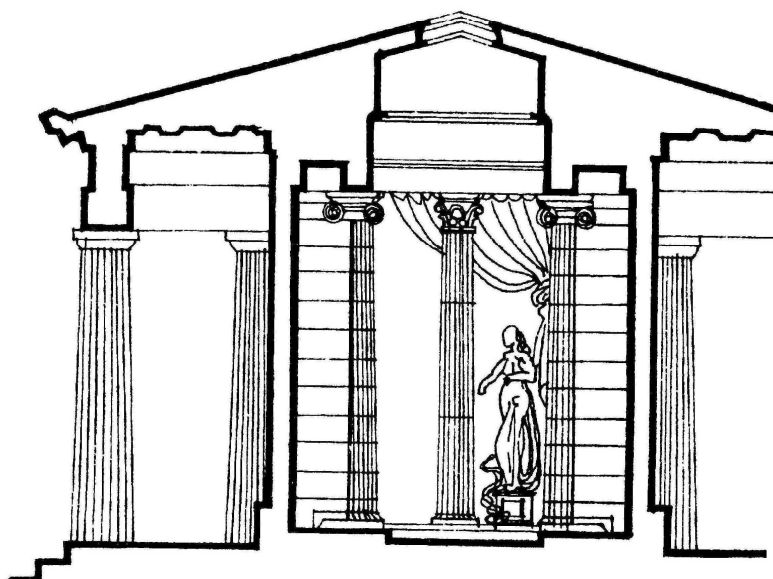


Рис. 5 – Храм Аполлона в Бассах (план)

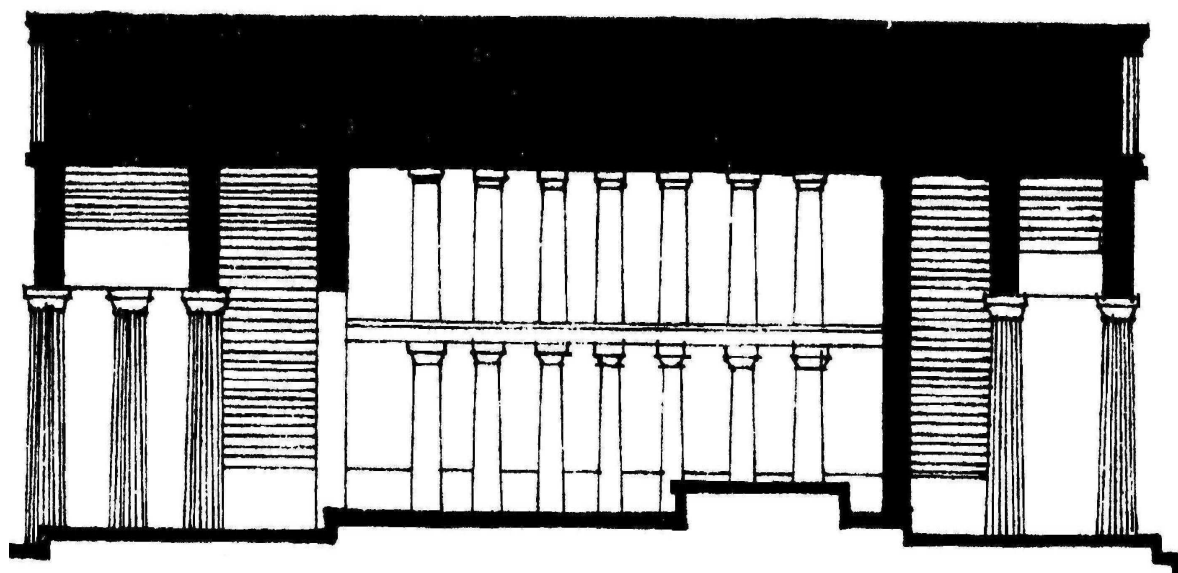


Рис. 6. – Храм Зевса в Олимпии (разрез)

Тенденция увеличения внутренних пространств реализовалась в храмах со сводчатыми покрытиями, самым значительным из которых является Пантеон. Идее единого торжественного зала, вмещающего всех богов и огромную массу людей лучше всего соответствовала форма круга в плане и полусферы над головой, как символа небесного купола. Грандиозные размеры зала Пантеона, имеющие диаметр и высоту 43,5 м, выявил новую центрическую композицию пространственной формы (Рис. 7).

Ощущение монументальной статичности формы достигается выбором равенства высоты полусферы и цилиндра, наличием одного пространственного центра (в интерьер вписывается шар). Эффект восприятия пространственной формы зала Пантеона строился на неожиданном, после прохода низкого портика, раскрытии грандиозного помещения с парящим потолком сферы. Создавалось впечатление покоя и сосредоточенности, заставлявшее поневоле с особым чувством воспринимать величественность державного храма.

Центрично-купольная система еще в древнеримской архитектуре имела много интересных решений и в зданиях небольшого размера. Приемы композиции развивались в сторону пространственно-пластического обогащения формы: преодоления замкнутости кольца стен путем образования ниш и смежных пространств второго плана, увеличения освещенности. Завершение античных принципов развития центрично-купольного пространства связано со зданием христианского храма св. Софии в Константинополе в начале VI века. (Рис. 8.2) Новая пространственная форма возникла в результате творческого использования достижений предшественников в купольных и крестово-сводчатых конструкциях. Был создан невиданно огромный зал размером в длину более 80 м и шириной 32 м при высоте 56 м. Композиционный строй формы выражал ее тектонику. В определении масштабности формы зала значительную роль играли сопоставления величин сводчатых форм абсид, арок, парусов. Грандиозность и многообразность пластических проявлений формы подчеркивались обильным светом, льющим из подкупольных окон, проемов боковых стен, галерей, нефов и центральной апсиды. Связи главного пространства с окружающими помещениями строились уже на иерархии осей, подчиненных главной оси симметрии. (Рис. 8.1.)

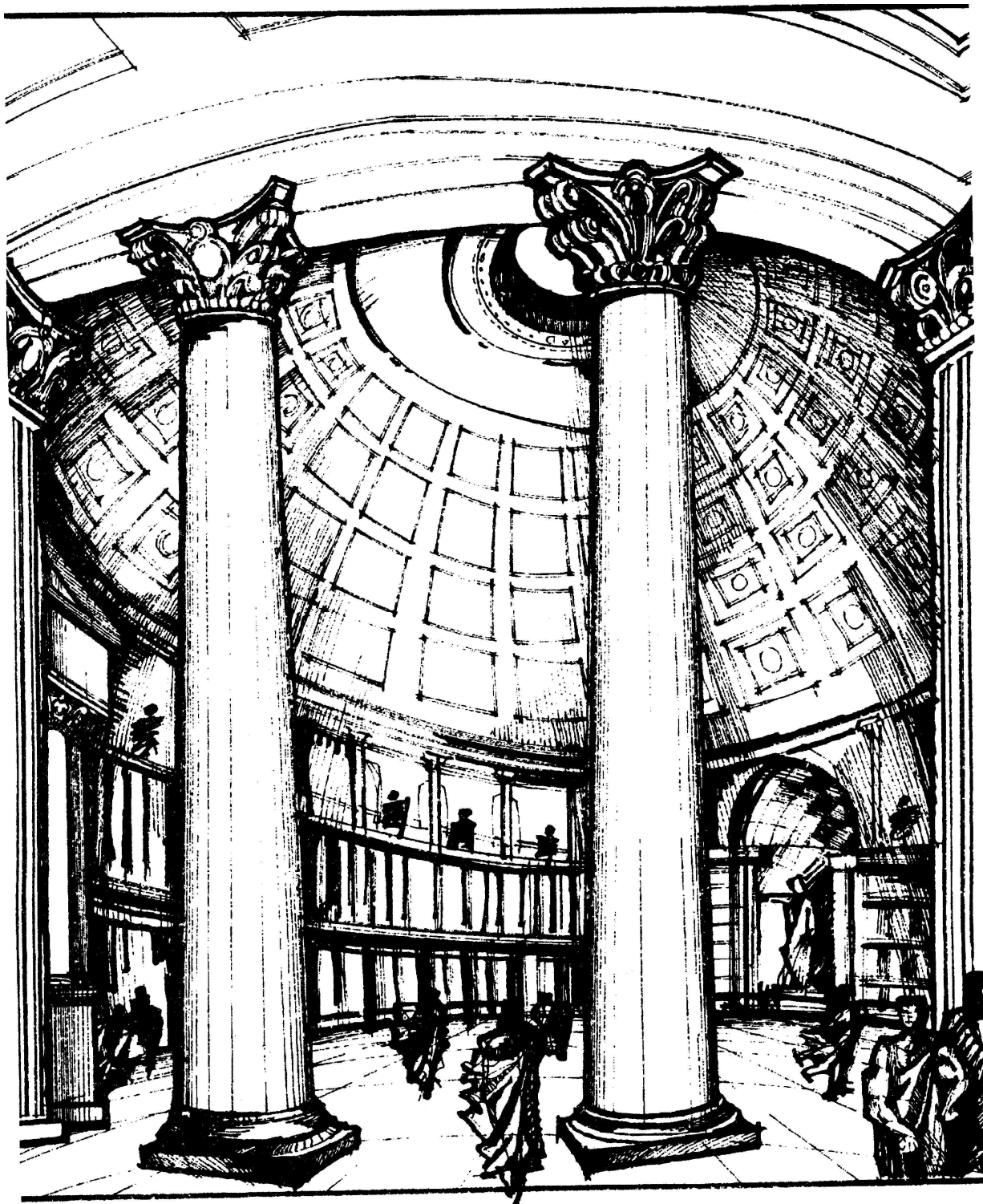
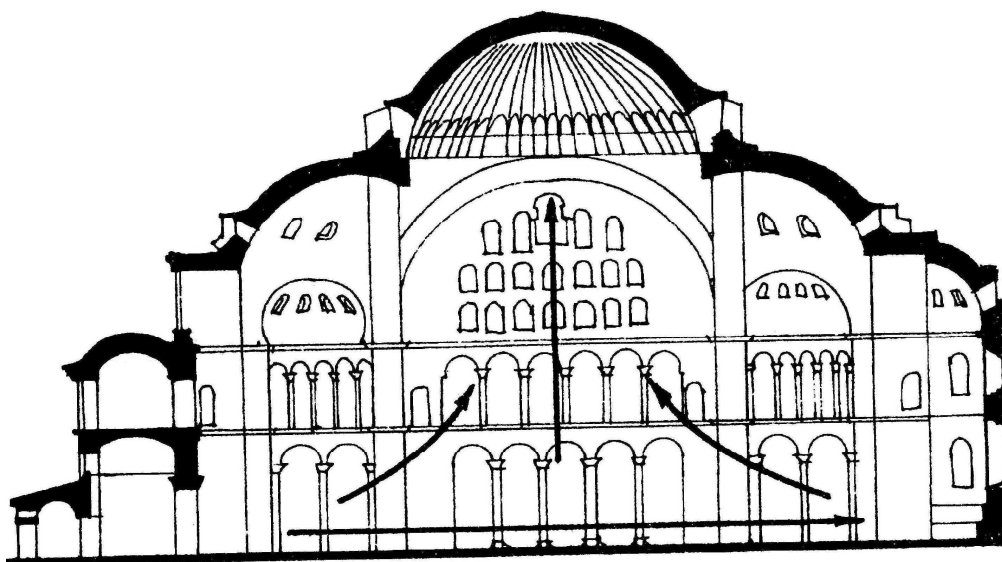


Рис. 7. – Структура античного храма со сводами Пантеон (интерьер)

1



2.

Рис 8. – Развитие купольной формы в римских сооружениях.

Собор св. Софии в Константинополе.

1 – разрез; 2 – интерьер.

Художественно-образные качества гражданских сооружений античности развивались в соответствии с ростом их социального значения. Общественные сооружения эллинов, обслуживающие малочисленное население полисов, были небольшим по совместимости и более сдержанными по художественной выразительности, не соперничающими с храмами. Их пространственные характеристики связаны с использованием прямоугольных геометрических форм на основе стоечно-балочной конструкции. В выборе масштабных параметров присутствовал рациональный подход. Архитектура римских общественных зданий несла в себе активную идеологическую функцию. Вместе с выполнением социального лозунга «хлеба и зрелищ», утверждалась и идея национального превосходства Рима в его огромной империи. Сооружения отличались не только своей грандиозностью, но и яркой образной выразительностью. Типы античных общественных сооружений близки по функциональным характеристикам и позволяют проследить эволюцию их пространственной организации, отвечающей разным художественно-образным задачам.

В греческих городах для собрания общин, решающих вопросы управления, суда и дискуссий философов устраивались крытые залы (булевтерии) с амфитеатральным расположением мест. Безопорные пролеты из деревянных конструкций достигали 16 м при высоте помещений 9-15 м. Иногда внутри делались галереи с колоннадами. В здания гимнасий, симпозиумов объединение нескольких помещений проводилось по чисто формальным приемам симметричного построения, упорядочивающим пространственную форму без особой идеи выразительности.

Греческая стоя, как крытая галерея для общения горожан во время прогулок, деловых встреч и торговли, трансформировались в некотором роде в римскую базилику. Типологическое общее требование заключалось в создании зального пространства. Простейшая структура стои – превратились в более комфортную и пространственно выразительную «базиликальную» структуру,

состоящую из трех нефов. Средний неф отличается большей шириной и высотой, позволяющий в верхней зоне расположить световые проемы.

В развитии пространственной формы интерьера базилики большую роль сыграла форма покрытия. На первом этапе использовался плоский потолок (деревянная ферма), который хорошо подчеркивал вытянутую форму каждого нефа, но тем самым выявлялись и механичность их смежного соединения. Совершенное композиционное решение пространства представляет базилика Максенция, использующая систему сводчатых конструкций, известных цилиндрических и впервые применяемых крестовых сводов для центрального нефа. Особенность композиции пространства заключалась в его членении и организации соподчиненности частей. Выявились три взаимодействующих в прямоугольных координатах направления: главная ось центрального нефа, затем поперечные оси ячеек боковых нефов и продольные оси боковых нефов, параллельные главной.

Композиция базилики строилась на последовательном нарастании к центру пространств по величине, усложнению пластики формы и усилению освещенности. *Так впервые в архитектуре был разработан прием пластической организации единого сложного внутреннего пространства путем активного расчленения и иерархического соединения его частей.* Богатство композиционного приема состояло в возможности единовременного восприятия разнообразных пространств и их соподчиненности. Другой вид общественных зданий – термины имели сложную структуру. В основе функционально-пространственной организации находился комплекс купальных помещений с различными температурными режимами. К нему примыкали помещения индивидуального и группового отдыха, площадки для спортивных занятий.

Знакомый уже зодчим прием организации системы открытых пространств по принципу регулярных осей был впервые перенесен и на организацию сложного, расчлененного на группы внутреннего пространства. Самые крупные термы Рима – Каракаллы и Диолетиана – разделяет столетие, но их композиционная организация демонстрирует один принцип, ставший

классическим. Главная короткая ось одновременно являлась осью симметрии всего здания и основной группы купальных помещений. Поперечная к ней длинная ось проходила через центральный зал, бывший местом пересечения осей. В образовавшейся системе координат могли возникать и другие местные оси для второстепенных групп помещений.

Развитие внутренних пространств по оси выражалось в определенном сочетании разных по формам и размерам помещений. Именно последовательное восприятие разграниченных помещений (в отличие от перетекающих) составляет особенность такого композиционного приема. В таком огромном общественном здании, как термы, функциональное движение массы людей не программировалось, было свободным. Важно, чтобы в любой точке интерьера посетитель мог пространственно ориентироваться по отношению целого и частей.

В античном жилом доме стремление к комфортности и художественной изысканности нашло отражение в большом внимании к интерьеру, к композиционной организации соединяемых помещений. Развиваясь по отдельности, греческий и итальянский дома выработали отличные друг от друга композиции перистильного и атриумного типов. И только позже, в римском жилом доме-вилле были соединены эти два приема в развитую пространственную структуру (Рис. 9).

В целом в античной архитектуре появилась общая тенденция внимания к интерьеру, развития собственных приемов композиционного решения ограждающих поверхностей. Если сравнить интерьер целлы греческого храма архаического, классического и эллинистического времени, то интерьер периода архаики будет характерен большим залом с гладкими стенами из хорошо обработанных каменных блоков, иногда покрытых тонким слоем штукатурки. Полы выстланы каменными прямоугольными плитами. На этом аскетическом фоне, в пустоватом полутемном пространстве хорошо проявлялась пластическая поверхность культовой статуи. Интерьер в целом должен был производить суровое впечатление.

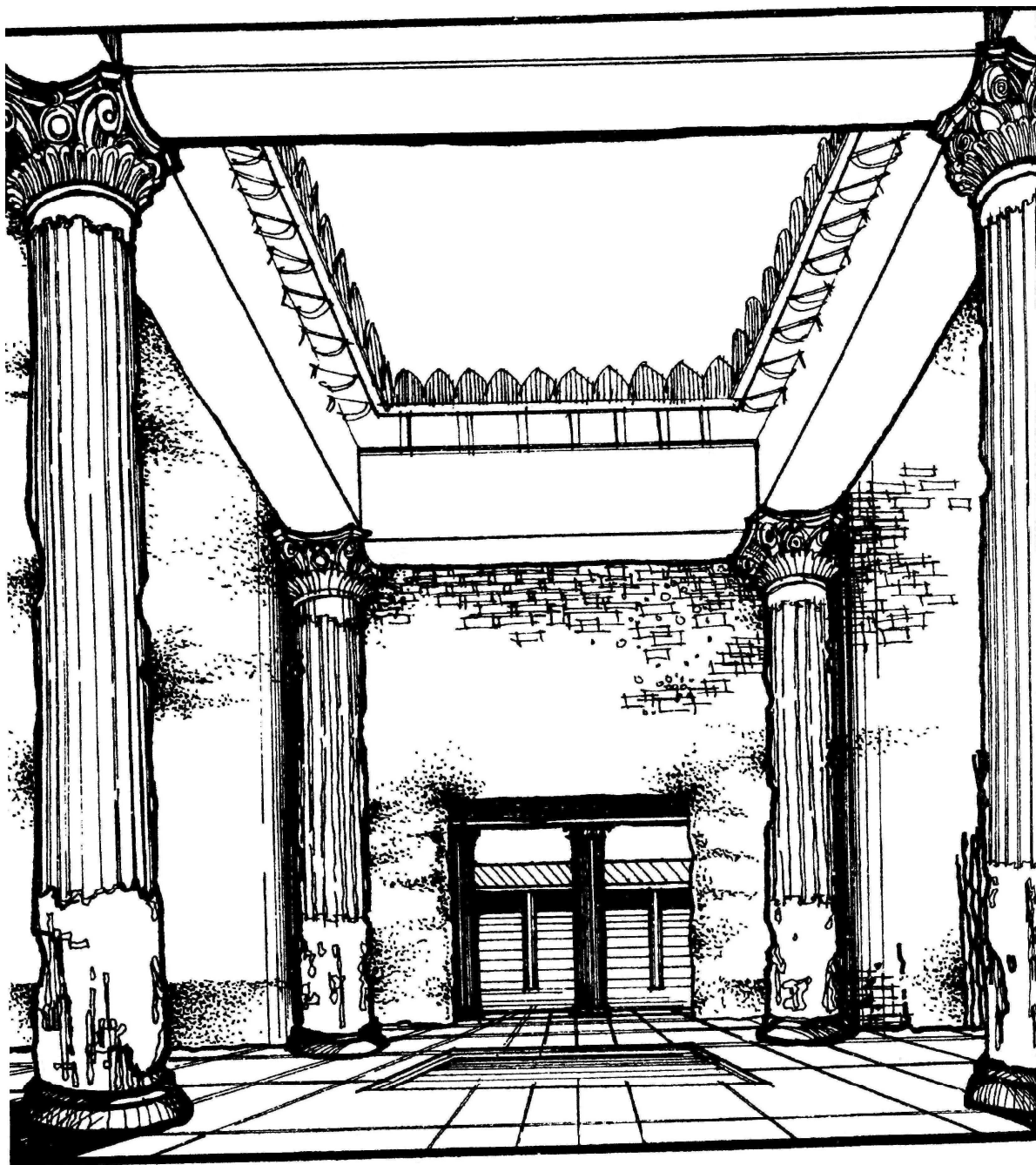


Рис. 9. – Структура античного жилого дома.

Интерьер дома серебряной свадьбы.

В классический период целла имела два ряда колонн. Внутренний ордер во многом полезен для передачи масштаба интерьера. Метрический строй двухъярусных опор создавал постепенность «визуального» движения к главному объекту – статуе. Строгая пластическая поверхность колонн с канелюрами более живую пластику скульптуры. Сама статуя рядом с двухъярусным ордером казалась еще грандиознее. В интерьере архитектура работала на скульптуру, подчеркивая силу ее эмоционального воздействия. Уникальный храм Апполона в Бассах – пример дальнейшего развития выразительности интерьера. Декор ограждения работал на иллюзорное увеличение небольшого пространства целлы, используя приемы членения на два помещения, связь между ними через большой проем, сопоставление бокового и верхнего освещения, ритм глубоких ниш, подчеркивание перспективы большей величиной ордера по отношению к статуе и т.п.

Учитывая художественную характеристику ограждения, можно в данном случае уже говорить о самостоятельной выразительности архитектуры интерьера, контрастирующего с силой внешнего монументального образа.

В эллинистическую эпоху продолжалось совершенствование художественных средств обработки поверхности стен в интерьере на основе пластического изменения ордера. Стали использовать полуколонны, пилястры, более тонкие элементы членения и чаще обращались к ионическому и коринфскому ордеру.

В архитектуре античного Рима можно отметить переход к доминирующему значению, к подчеркиванию парадной торжественности, пышности и роскоши. В композиции отмечается почти равное внимание к декорированию всех ограждающих поверхностей интерьера. Активно использовались во взаимодействии скульптурно-пластические и живописные средства. Основным средством выражения монументально-героического образа интерьера оставался ордер. Он применялся и как тектоническая система отдельных колоннад (портики, перестили, вставки), так и в соединении с арками и сводами. Особенно были распространены приемы декоративного

членения стены, обрамление ниш и проемов в виде пилястр и полуколонн. Грандиозность помещений требовала многочастного расчленения плоскости, чтобы ограниченное пространство сохранило связь с мерой человека, способствовало осознанию ее истинной величины. Отсюда и особая насыщенность пластики стены, многоэлементность одновременно используемых средств – ордерное членение, сочетание нескольких масштабов, раскреповки антаблементов и цоколей, включение в пластическую разработку ниш и малых форм, скульптуры и рельефов, использование цвета в росписях и материале. Потолки членились кессонами квадратной, ромбической и шестигранной формы с розетками внутри и орнаментикой по контуру. Кессоны на сводчатых потолках появилась как форма конструктивной структуры, но позже стали использоваться как декоративный элемент. Гладкие своды покрывались лепниной и росписями. Декорировались мозаичные полы общественных зданий. Они отличались богатством цвета, разнообразием узоров растительного и геометрического орнаментов. Иногда делалось вкрапление с сюжетным панно (Рис. 10).

Интерьеры жилых домов, наоборот, отличались камерностью. В греческом перестильном доме штукатурные стены комнат окрашивались горизонтальными полосами в три цвета. Стена венчалась карнизом с «сухариками». Полы парадных комнат выполнялись мозаичными рисунками из цветной гальки. Использовались геометрические узоры, орнаменты, изображения животных и многофигурных сцен из эллинской мифологии.

В отделке интерьера римского дома особое внимание уделялось использованию ордерных колоннад разной высоты: торжественность атриума подчеркивалась более высокими колоннами, небольшие колонны перистиля в общей перспективе иллюзорно удлиняли глубину дома. Роспись и скульптура присутствовали в парадных помещениях. Стены на всю высоту расписывались фресками из восковых красок, долго сохранявших яркость тонов. Определены четыре стиля античных росписей, сменявших друг друга.

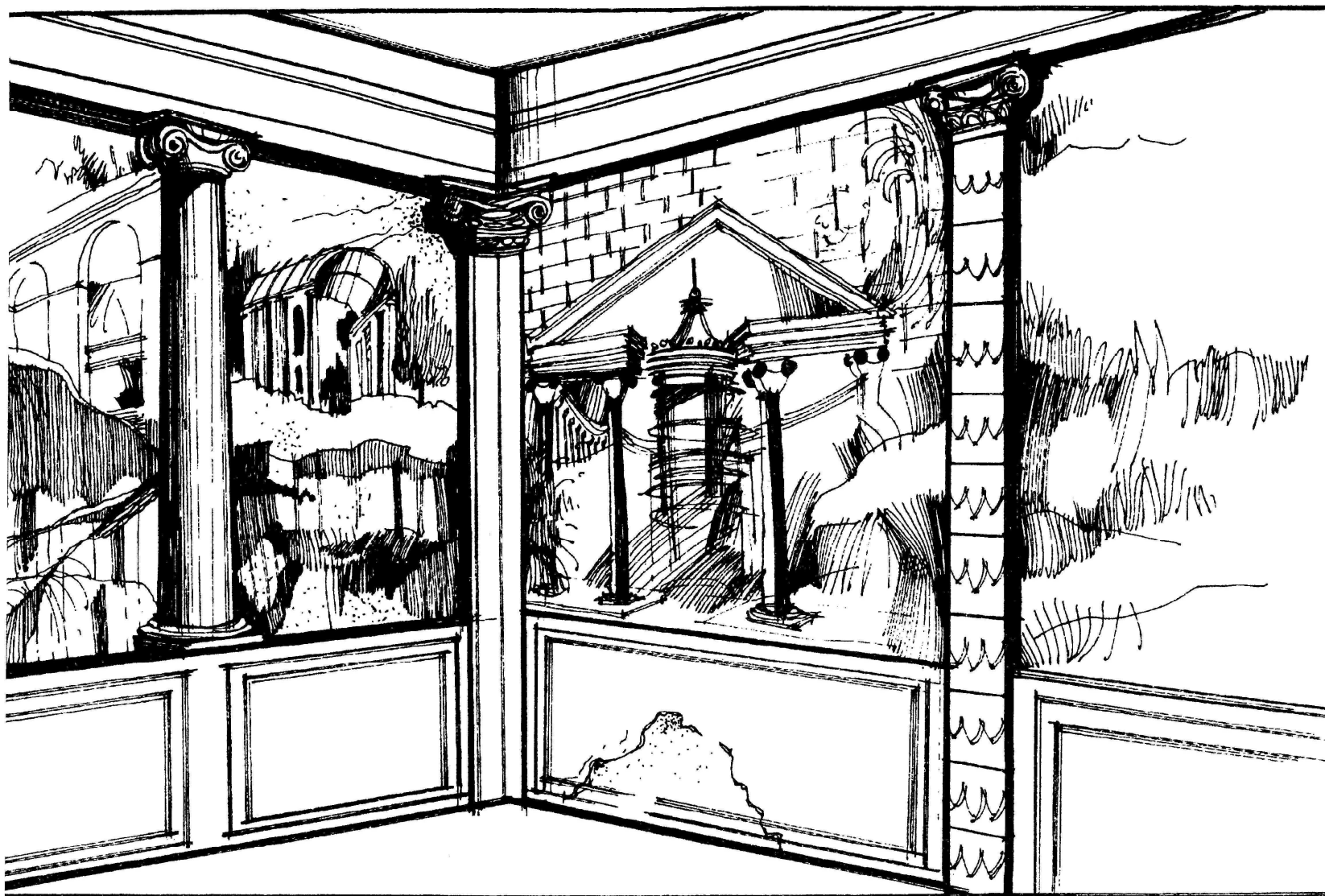


Рис. 10. – Декор в интерьере античных зданий (стенная роспись).

Первый стиль – «инкрустационный» (ранний) сочетал рельефное штукатурное изображение ордерных элементов (цоколь, фриз, пилястра) с иллюзорным изображением на стене мраморных облицовочных плит. Второй стиль росписей (II-I в.в. до н.э.) выражал идею зрительного расширения пространства. Трехчастное членение стены (цоколь, пилястра, фриз) изображалось красками. Среднее поле за пилястрами занимали виды храмов, экседер, домов и портиков или фигур в пейзаже, написанных с применением светотени, линейной и воздушной перспективы. Росписи третьего стиля (середина I в. до н.э.) изобретательно подчеркивали плоскость стены. Ее средняя зона, покрывшаяся черным, красным или желтым цветом, трактовалась как ковер, обрамленный орнаментальной каймой. В центре ковра помещалось небольшое живописное панно с миниатюрными фигурками. Четвертый стиль (конец I в. н.э.) возвращался к позиции второго (иллюзорного порыва плоскости), но отличается сюжетами, наполненными фантастическим содержанием архитектурных мотивов, изображением птиц и растений, показанных в динамических ракурсах.

В античной архитектуре роль интерьера проявилась в исключительном внимании к его художественно-эстетическим качествам. Отвечая социальной потребности, значительно увеличились размеры свободных внутренних пространств культовых и общественных зданий. Образность античной архитектуры строилась на принципах гуманической идеологии, опиравшейся на разумное осознание мира, как целостной гармонической системы. Красота в творчестве не мыслилась вне ясности, простоты и логичности соотношения целого и частей объекта, его фрагмента и отдельного элемента. Красота абстрактных геометрических форм, выполненных на реалистической основе материальных конструкций и декора, использовала образы природы, силу и красоту человеческого тела. Поэтому произведения искусства, и особенно архитектуры, формируясь на определенных математических отношениях и пропорциях, обладали поэтической приподнятостью образ, живыми чертами,

импонирующими эмоциональному восприятию. Суть архитектурного образа выражала благородство и величие героического человека – идеала, правда, в соответствии с представлениями эллина или римлянина.

В античной архитектуре происходит расширение арсенала профессиональных приемов работы с пространственной формой и декором. Увеличивается разнообразие набора форм и их пластических характеристик, созданных на основе правильных фигур – многогранник, круг, цилиндр, полусфера – и их сочетаний.

Получил дальнейшее распространение и развитие линейно-осевой прием организации внешних и внутренних пространств в городских форумах, священных ансамблях, в общественных и жилых зданиях. Впервые была освоена центрично-осевая организация с купольным покрытием. Появился также прием сложной структуры единого внутреннего пространства (базилика), состоящего из гармонично соподчиненных элементов на основе иерархии взаимно перпендикулярных осей. Этим было положено начало принципу перетекающих пространств.

Появился новый прием организации сложной структуры здания из ряда помещений, объединенных в систему на основе взаимопересечения линейных осей (двухосевая система). Художественная выразительность здесь достигается эффектом гармоничного сочетания вереницы разнообразных пространственных форм.

В обработке поверхности ограждения создана классическая ордерная система, способствующая выражению человеческих масштабных отношений масс и пространств. Ордер использовался как тектонический образ конструкции, действительной или декоративной.

В декоре интерьера прослеживается тенденция к насыщению плоскости. В римский период все элементы ограждения подвергались композиционной обработке и сочетали разнообразные пластические и цветовые приемы.

АРХИТЕКТУРА СРЕДНЕВЕКОВЬЯ В ЕВРОПЕ

Период средневековья в Европе длился более тысячи лет (V-XV-XVII в.в.). В идеологии безраздельно царила религия. Монументальные соборные храмы выступали воплощением могущества и величия государства, города монастыря. Важная роль отводилась образному строю интерьера, окружающего людей, творящих молитву.

В искусстве средневековья особенно был распространен метод мышления символами. Христианский храм в своей структуре выражал модель мироздания, поэтому пространство интерьера разделялось на алтарь (прообраз рая и место совершения богослужения священниками), основной зал (прообраз земного мира, с расчленением площади по иерархии) и нартекс (прообраз ада, место для некрещенных и вероотступников). Символика пространственных форм также совпадала с религиозными представлениями по принципу «храм как мир». Ассоциативное мышление архитекторов связало эти представления с формами покрытий – сводами и куполами, с их доминирующим положением в пространстве интерьера, освещаемого льющим сверху светом. Помимо пространственной и формальной символики в интерьере присутствовала и изобразительная, ведущая повествование для неграмотной паствы.

Христианская религия имеет два основных вероисповедания – православное и католическое, нашедших отражение в своих типах храмов. Православное вероисповедание было распространено в землях обширной Византийской империи и странах Восточной Европы. Здесь развивалась структура центрально-купольной церкви, поскольку она отражала традиционную для региона идею культа власти восточного монарха, выступающего наравне с божественным культом. В интерьере существовала иерархия главенства купола над алтарной апсидой. Римско-католическая церковь ставила могущество бога выше многовластия феодальных монархов раздробленной Европы. В интерьере католических соборов господствовал алтарь.

1. РУССКАЯ АРХИТЕКТУРА

Пространственная организация православного храма, берущая начало от купольной базилики, самое яркое воплощение получила в храме св. Софии в Константинополе. Его идеологическая образность послужила созданию нового канонического типа крестово-купольного храма.

Основной крестово-купольной конструктивной системы в плане служил квадрат, почлененный внутри четырьмя опорными столбами.

Центральный квадрат покрывался куполом, остальные, примыкающие к нему ячейки, - цилиндрическими или крестовыми сводами. Композиционная гибкость структуры заключалась в возможности ее количественного развития по горизонтали и вертикали при постоянном сохранении общего единства.

Русская средневековая архитектура использовала крестово-купольную систему в организации церкви. Освоив опыт строительства первых каменных соборов по византийским образцам, русские мастера, используя национальные традиции и местные материалы, показали свое великолепное понимание пространственной формы и декора интерьера. Русский храм всегда располагался в свободном пространстве. Его внешняя форма тяготела к компактному объему, равноценно образуемому со всех сторон. В церквях внешняя форма органично образовывалась логикой развития внутреннего пространства, ясного сочетания их форм.

В строительстве церквей на Руси в XI-XII в.в. использовался преимущественно тип трехнефного здания с тремя апсидами. Центральный неф делался шире боковых, что было важно при небольших объемах церквей, имевших шесть, а чаще четыре столба. В пространстве акцентировалось средокрестие со световым куполом на барабане. Подкупольное пространство, где размещались амвон и почетное место, отмеченное четырьмя столбами и подпружными арками на всю высоту, было доминирующим по размерам в плане (9-5 м в осях) и по высоте (21-11 м по барабанам). Вертикальное развитие пространства интерьера преобладало над горизонтальными параметрами

помещения, нарастание к центру подчеркивалось ступенчатым построением покрытия, завершающегося высоким куполом. Обостроенному восприятию высоты помещения способствовал резкий переход из-под низкого навеса в освещенную подкупольную часть.

Торжественность внутреннему пространству при таком малом основании придавала высота, которая в 1,5-2 раза превышала ширину помещения.

Композиция пространственной структуры здания усложняется за счет сочетания низкого и высокого помещений и включения наружных подходов. Небольшой объем церкви для большей торжественности ставился на клеть, как на подиум, который образовывал террасу (гульбище) с широкими лестницами. Лестницы, крыльца и галереи стали определять первую зону контакта с интерьером, зону начала организованного в пространстве движения, которое заканчивалось перед алтарем.

Гражданские объекты средневековой русской архитектуры представлены рядом каменных построек XVII в. – жилые палаты и хоромы бояр и богатых торговых людей, монастырские больничные палаты и трапезные.

Структура других гражданских зданий образовывались набором близких по форме и площади помещений, перекрываемых сводчатыми потолками. В пространственной организации здания учитывались главным образом функциональные связи. В сочетаниях помещений использовались чаще других анфиладная схема размещения в один или два смежных ряда. Комнаты имели одно- или двухстороннее освещение. В богатых домах просматривается «теремной» принцип группировки комнат в блоки, позволяющий получить живописный наружный объем с отдельными крышами.

Декор ограждения. В православном храме в проемах композиции ограждающих поверхностей следовали византийской традиции, направленной на акцентирование средокрестия и купола. К этому месту нарастала пластическая обработка деталей, группировки форм, активность цветовых изображений. (Рис. 11)

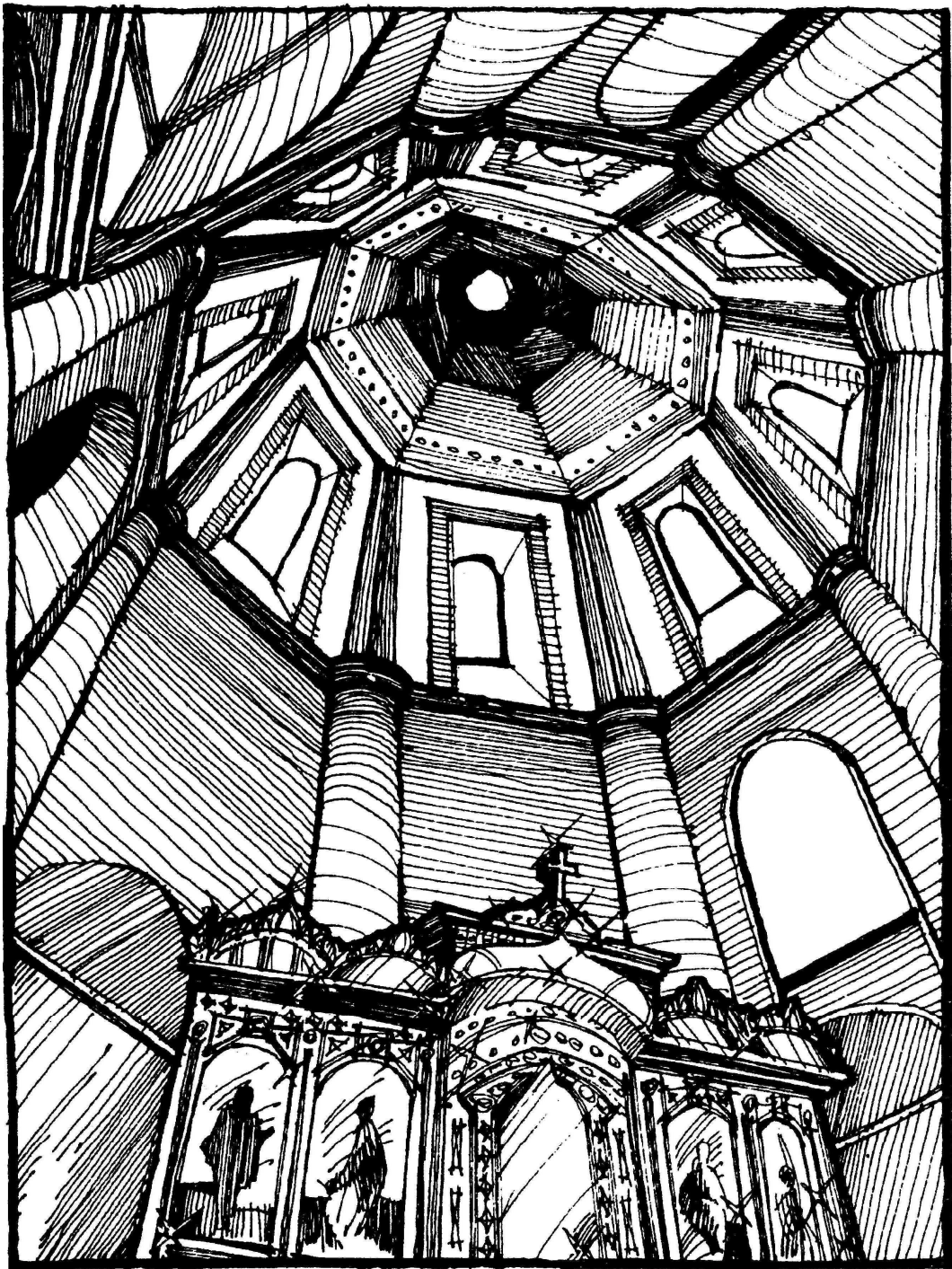


Рис. 11. – Средокрестие церковного зала.
Пластика шатра храма Василия Блаженного, XVI в.

По церковным канонам стены внутри храма украшались изобразительно-сюжетной росписью религиозного содержания. Для этого была необходима гладкая без мелких рельефных членений поверхность стены и потолка. Массивность каменного ограждения и опор придавала в целом интерьеру впечатление тяжеловесности, особенно при малых размерах пространства. Поэтому подчеркивание противоборствующих вертикальных направлений стало преимущественным в пропорциях арочных проемов окон, композиции росписей. В условиях ограниченной освещенности церковного зала использовался прием выявления контура пластических форм и деталей ограждения – арок, граней столбов, архивольтов, основания барабана и т.п. Контурные полосы выполняли также роль дополнительных членений, выявляющих ритмику и масштаб формы. Характер условных по рисунку и цвету живописных изображений на плоскости не нарушал тектоники конструкций, а вписывался в ее геометрические формы. Изображения фигур по их крупности нарастали к композиционному центру пространства. (Рис. 12)

В небольших псковских храмах и деревянных церквях, где трудно было осуществить роспись интерьера, начинают использовать иконы, объединяя их в группы на невысокой алтарной перегородке. Позже в церквях XVI в. этот прецедент послужил созданию обширных иконостасов.

Кирпичные шатровые церкви XVI в. также имели своеобразные интерьеры за счет пластического решения ограждения. Разная форма кирпича при небольших его размерах позволяла выкладывать различные профили и фигуры, выступы и запады плоскостей, наборные горизонтальные тяги, круглые и прямоугольные столбы и пилястры, элементы ордера. В кладке сочетались красный кирпич и белый камень, роспись и штукатурка.

Разнообразная пластика стены с постепенным измельчением по высоте усиливала в перспективе динамику и выявляла масштаб высокого пространства. Торжественный и суровый образ церковного зала резко контрастировал с интерьером обходных галерей, празднично расцвеченных росписью. Здесь можно видеть богатую детализировку стены и порталов формами, напоминающими элементы народного деревянного декора.

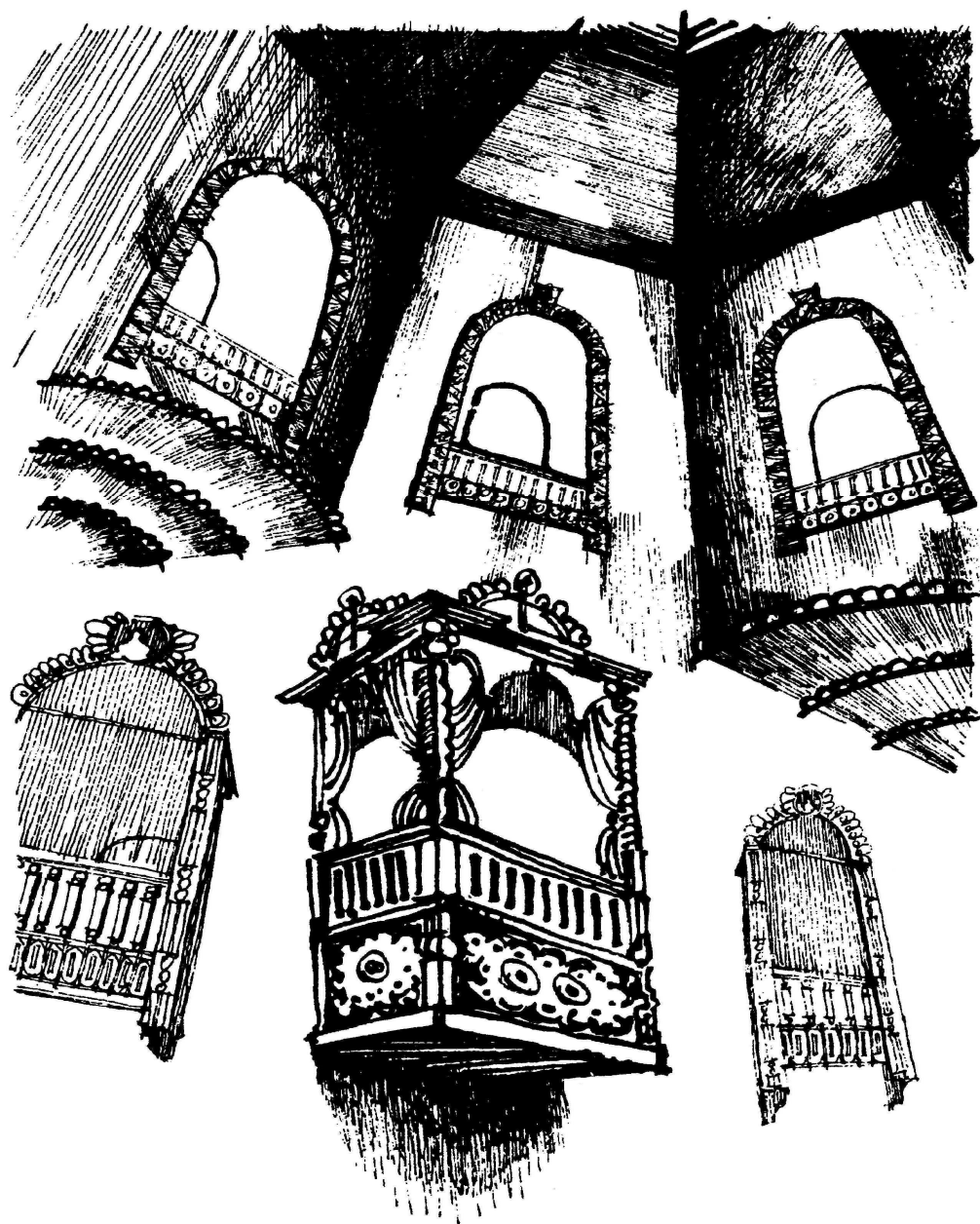


Рис 12. – Декор в интерьере православного средневекового храма.
Накладной декор из дерева в церкви Св. Троицы, XVII в.

2. ЗАПАДНОЕВРОПЕЙСКАЯ АРХИТЕКТУРА

Пространственные структуры.

После распада Империи в условиях разрозненных государств, Рим приобрел статус религиозного центра Европы. Римские епископы уже в XI-XII вв. разработали систему догматических воззрений по форме католической религии, использующей в качестве пространственной структуры схему античной базилики.

Развитие католического храма прошло три этапа. В дороманский этап (V-X вв.) применяли существующую структуру базилики, но более активно выделяли в интерьере восточную ее часть с алтарной апсидой и трансептом перед ней. Высокий средний неф устремлялся прямо на алтарь. Здания этого «варварского» времени выполнялись в грубой каменной кладке, нефы перекрывались деревянными конструкциями, открытыми в интерьер. (Рис. 13)

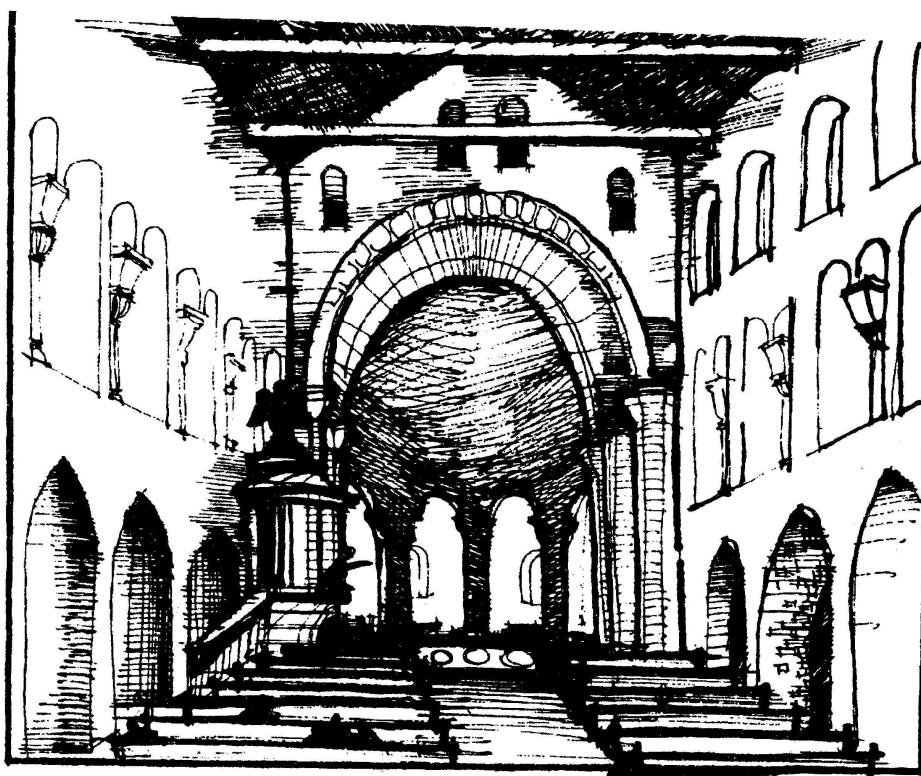


Рис. 13. – Интерьер базилики дороманского стиля.

Структура средневекового католического храма в Западной Европе

В следующем этапе был создан *романский стиль* (XI-XII вв.) на основе строительства монастырских церквей. К этому времени большое значение в литургии приобрели шествия процессий и хоровое пение, проводившиеся в восточной части зала. Возросший культ мощей и реликвий, как достоверных аргументов религии, побудил массовое паломничество. Помимо физического увеличения внутреннего пространства и его формальная корректировка: расширяется трансепт, превращаясь в трехнефный, устраивается широкий обход за хором, где вдоль пути паломников размещаются капеллы и ниши с реликвиями, появляется небольшой световой купол над средокрестием. В структуре общего пространства интерьера доминировала центральная ось, проходившая от входа к алтарю. Центральный неф имел цилиндрическое сводчатое покрытие. Динамика пространственной формы выявляется удлинением пропорций нефа в глубину и в высоту. (Рис. 14)

Третий этап отмечен созданием *готического стиля* (XIII-XV вв.). Он связан уже с городским строительством соборов, церквей и гражданских зданий, как свидетельством укрепления позиции светского мировоззрения. Готические соборы дают пример дерзновенного творчества. Интерьеру стали свойственны обширные светлые пространства (длина 75-115 м; высота 30-40 м) и ощущение простора. Церковный обряд отходит от мрачной таинственности. Церемония литургии приобретает большую пышность и массовую зрелищность. Увеличивается восточная часть здания, которая теперь становится главной в композиционной структуре пространства, поглощая трансепт и нефы. (Рис. 15)

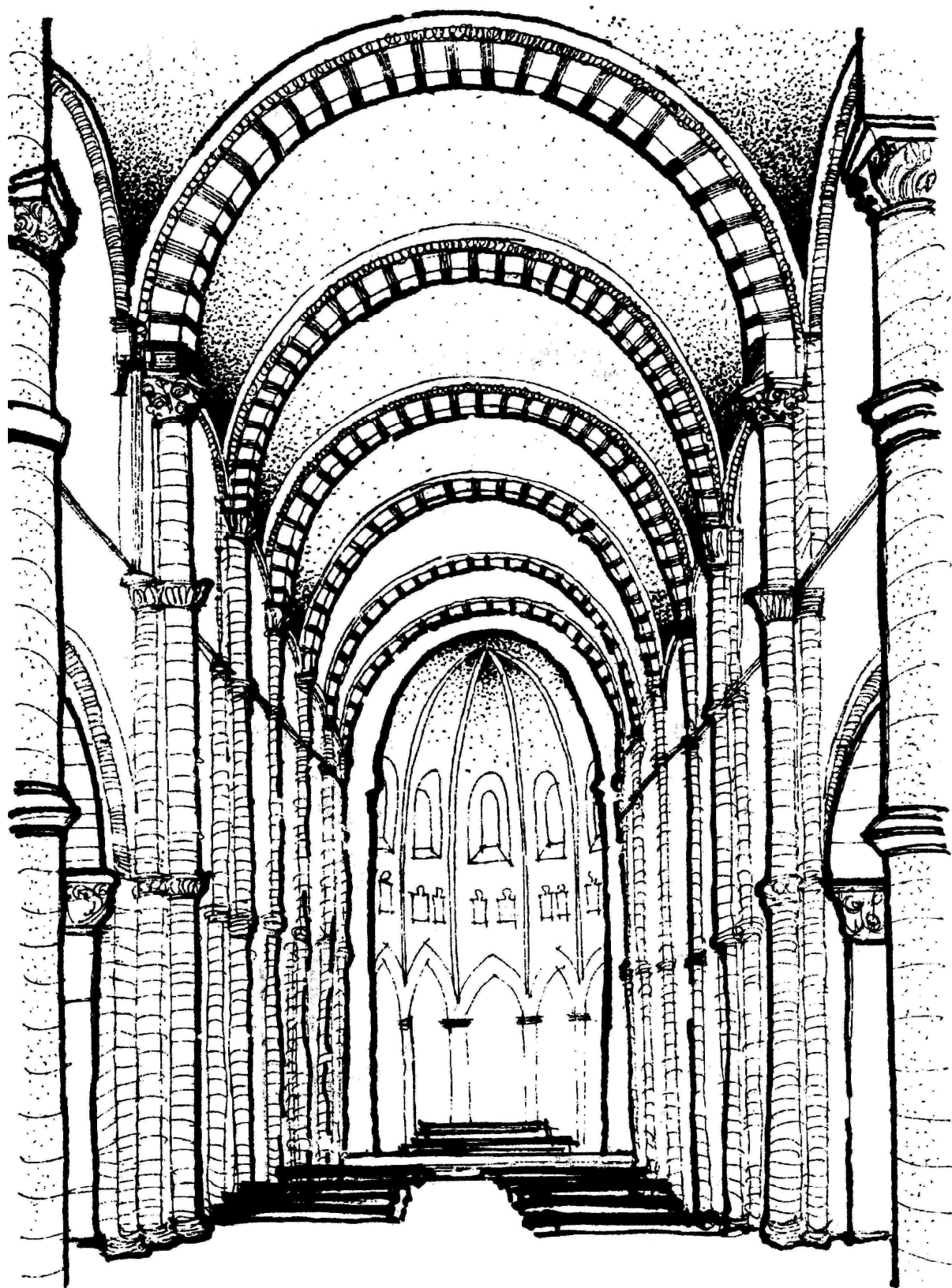


Рис. 14. – Интерьер Романского собора



Рис. 15. – Интерьер Готического собора

Дворцовые постройки, содержащие много помещений, создавались на основе замка или в условиях затесненной городской застройки. В организации отдельных помещений ратуши, школ, жилого дома или дворца заметно стремление к регулярной форме. Здание больницы представляло огромный по площади единый зал для больных. В торце зала, как композиционный акцент, устраивалась капелла для молитв и камин для обогрева.

Декор ограждения. Основу ограждающих поверхностей романских церквей представляла массивная конструктивная структура в конкретной форме цилиндрических и крестовых сводов, мощных опорных столбов, соединенных арочными перемычками, и самых наружных стен.

На протяжении двух веков происходило постепенное облагораживание камня, зрительно уменьшалась тяжесть стеновой конструкции путем обработки ее поверхности – профолирование, резьба. Пластическую тему на стене создавали элементы ордера со своеобразной художественной обработкой. Ордерная тема была преимущественно декоративной для основной конструкции, т.е. наложенной на поверхность столба и стены и изображавшей тектонику отдельных фрагментов конструкции. Одновременно ордерные элементы использовались для выделения функциональных деталей – обрамление проемов галерей, входов, оборудования. В отличие от античности, где каждая деталь по смыслу и по пропорциям была частью общего, здесь деталь была достаточно самостоятельна в выражении своей тектоники, формы и пропорции.

Построенные ритмические ряды от малого к большому, от фрагмента к целому закрепляли динамику пространственной формы, выражали ее масштаб. Живость стены получалась от сопоставления различных фактур и пластики обработанного камня. Более рельефная проработка делалась в композиционно-ответственных местах – капители, архивольты, балюстрады. В романском стиле доминировала в целом гладкая поверхность, на которой хорошо читался тонкий рельеф пластического изображения. (Рис. 16)

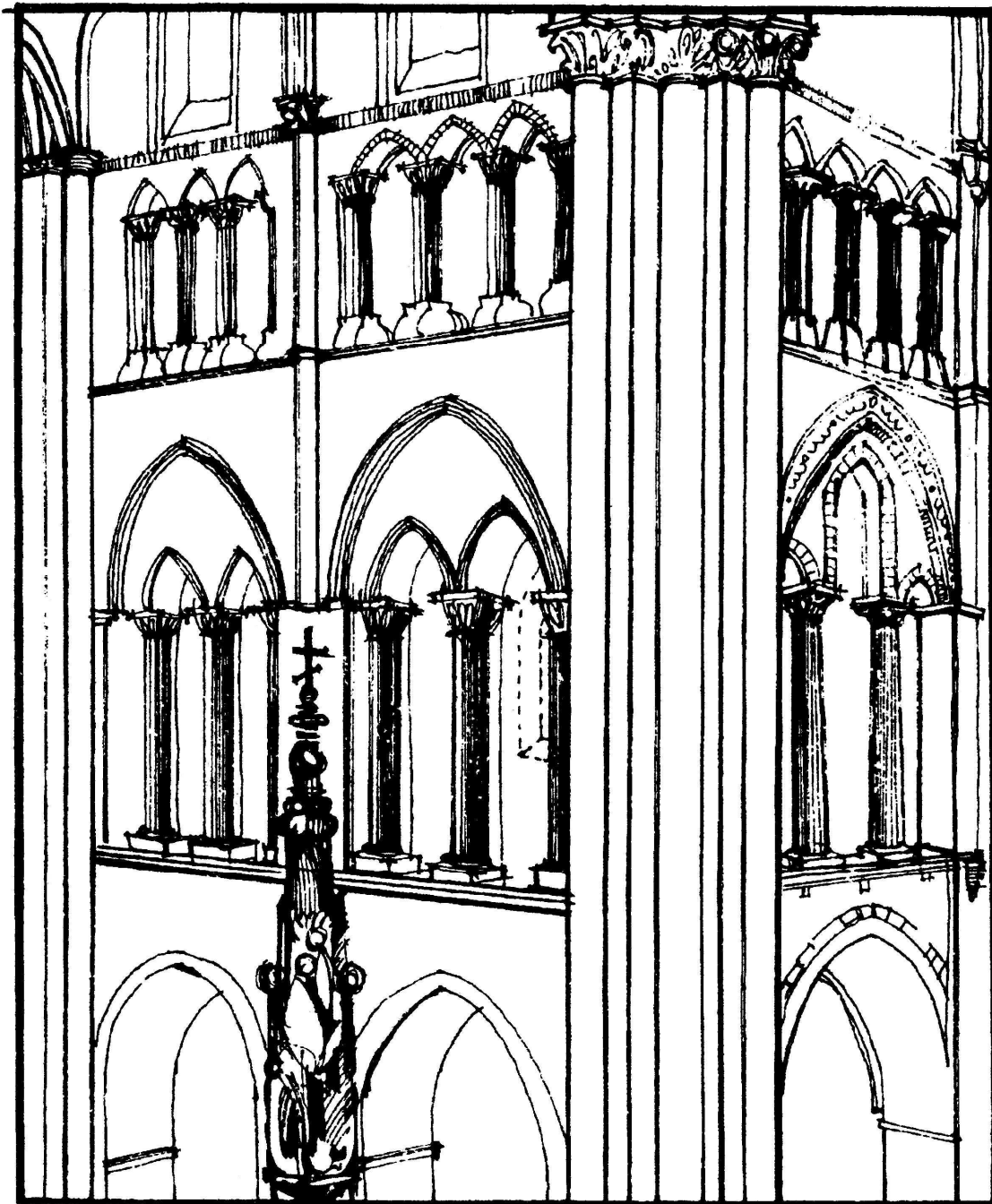


Рис. 16. – Декор в интерьере католического храма.

Пластика стены в Романском соборе

Характерная легкость интерьера готического собора во многом зависела от пластической трактовки ограждающих поверхностей. Каменная масса в каркасной конструкции стала несравненно меньше. Площадь одного вертикального фрагмента ограждения центрального нефа только на одну четверть была заполнена массой, а все остальное – это проемы арки, трифория и остекление. Профилировка столбов на пучки тонких колонн скрывала истинную большую толщину опоры. Пучок колонн начинался от одной базы основания. Крайние колонны в пучке ответлялись и переходили в архиаолты, средние продолжались до свода и соединялись со своими нервюрами, образующими сетку на потолке. Непрерывное единство линий охватывало всю поверхность и создавало целостное ощущение тектонического распределения легких напряжений, пронизывающих все ограждение. (Рис. 17, 18)

Общая целостность восприятия интерьера происходит от единого абриса всех арочных форм. В разработке фактуры поверхности используется широкий диапазон гладкого, профилированного и резного камня.

Особую легкость интерьеру придают цветные светящиеся поверхности витражей с тонкими каменными переплетами.

Ограниченность проработки ограждения, ее характерная ажурность, связанная с конструкцией, в полной мере присуща только культовым объектам. В гражданском строительстве эта ограниченность всегда была частична. В небольших и невысоких помещениях выполнялись с нервюрами лишь своды, опирающиеся на толстые стены и внутренние колонны. На вертикальном ограждении стены часто использовался ажурный декор «готического стиля» в виде оконных переплетов, порталов, наличников и др.



Рис. 17. – Декор в интерьере католического храма.

Пластика свода в Готическом соборе.

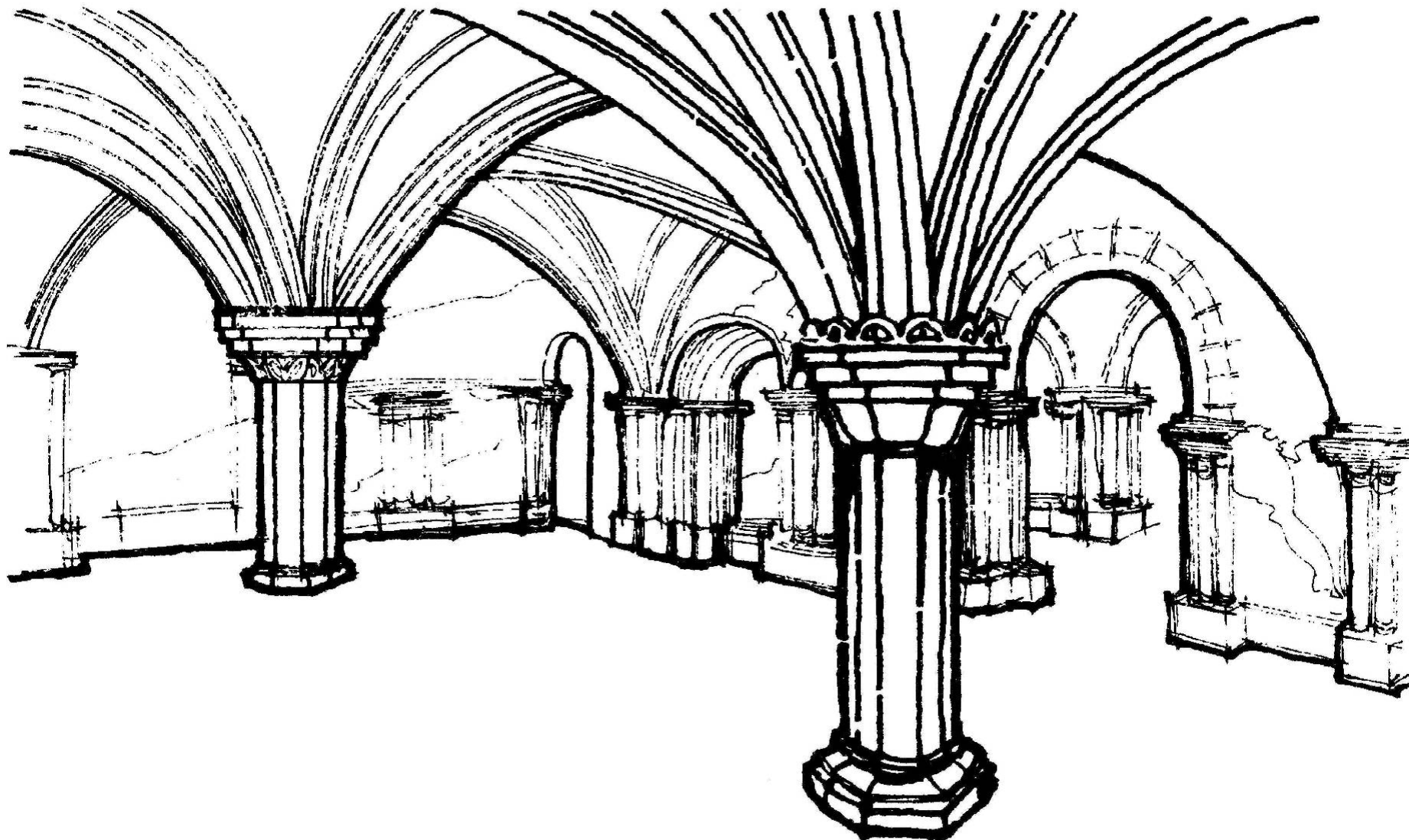


Рис. 18. – Декор в интерьере католического храма.

Интерьер зала Капитула в монастыре, XII в.

Особенность средневековой архитектуры, не только европейской, но и мировой, заключена в обретении яркого индивидуального образа культового здания. Самоопределение национальных черт в искусстве и архитектуре происходило на основе народного творчества, путем отбора и накопления эстетических совершенных образцов решения отдельных фрагментов и целых объектов. Рациональное в своей основе народное творчество было тесно связано с местными природными условиями, строительными материалами, культурным и техническим уровнем развития. Поэтому первоначально внедренные извне образцы зданий впоследствии претерпевали коренные изменения не только в конкретной трактовке художественного образа интерьера, но и в типологической структурной организации внутреннего пространства. Так, римская базилика, прародительница христианского храма, в Западной Европе эволюционировала в католический готический собор, а в Восточной Европе – в православный крестово-купольный храм. Последний в русской архитектуре преобразовался в оригинальную форму шатрового и бесстолпного храмов с вертикальным динамичным пространством.

Декор ограждения выявлял главным образом тектоническую основу конструкции, качества естественных материалов. Рельефная пластика использовала мотивы архитектурного ордера и приемы включения объемной скульптуры. Цвет широко использовался в сюжетных живописных изображениях и орнаментальных композициях.

АРХИТЕКТУРА НОВОГО ВРЕМЕНИ В ЕВРОПЕ

(XV-XIX вв.)

Этот период характерен заметным проявлением капиталистических экономических отношений в социальной жизни. Практические потребности общественного развития рождали реалистическое отношение к природе, стимулировали научное познание мира. В истории архитектуры этот период связан с несколькими этапами, отличавшихся выработкой своих пространственных характеристик, отраженных в стилях ренессанс, барокко, классицизм и эклектизм, последовательно сменявших друг друга. Однако в целом, на протяжении пяти веков, общей основной художественно-стилистических поисков оставался опыт античной архитектуры и ее ордерной системы.

На протяжении рассматриваемого периода произошли значительные изменения в типологии зданий. Постепенно утрачивалось многовековое лидерство церковных сооружений. Развившиеся потребности общественной жизни в сфере производства, науки и культуры способствовали появлению и быстрому росту новых типовых гражданских зданий.

ПРОСТРАНСТВЕННЫЕ СТРУКТУРЫ. Ведущим типом сооружений эпохи Возрождения становится богатый жилой дом. Этот факт отражает переход буржуа в ранг аристократии, а также возвышение личности предприимчивой, инициативной на общественном поприще – политик, воин, артист. Собственный дом становится как бы общественной характеристикой владельца, выполнения помимо жилых функций и много общественных. В доме располагались помещения приемных, канцелярий, залы для светских балов, выступлений артистов, картинных и скульптурных галерей и т.п.

К середине XV в. в Италии определилась многоуровневая структура городского палаццо, в котором проведено четкое зонирование групп помещений по трем этажам. (Рис. 19)



Рис. 19. – Структура палаццо стиля Возрождения.

Дворик палаццо Гонди во Флоренции.

На первом этаже – деловые приемные и рабочие помещения; на втором – парадные помещения: залы, кабинет, капелла; на третьем – спальня семьи и слуг. В композиции структуры давит внешняя строгая форма, сохраняются изолированность от улицы и организация помещений вокруг внутреннего двора. В трехуровневой схеме здания преобладающее значение по высоте получал второй этаж с парадными залами.

Появилась парадная лестница, связывающая ряд представительных помещений нижнего и верхнего уровней. Пространство двора (сад) соединяется по направлению главной оси с парадным залом.

Влияние художественных принципов барокко XVII в. по-своему отразилось на формировании структуры палаццо. В функциональном отношении происходит кардинальное разграничение помещений по самостоятельным объемно-пространственным группам – парадным, служебным, жилым. Принцип динамического построения структуры с четко выраженной композиционной осью допускал нарушение строгой симметрии в размещении лестниц и групп помещений (Рис. 20).

Особое значение приобрели лестницы как символ движения, отличающиеся динамичностью формы, разнообразным сочетанием маршей, сменой направления движения и величин уклонов. Тема лестницы была открыта и доведена в барокко до уровня художественной скульптуры.

Стилевое направление классицизма, возникшее в XVIII в. во Франции, особенно ярко проявилось в своеобразном преломлении в России. В Русской архитектуре второй половины XVIII в. при сооружении дворцов и усадеб пространственные структуры строились по принципу многоосевой организации строго симметричной схемы. Особое развитие получила группа центральных помещений, располагаемых по главной оси. В организации структуры присутствует логика и строгость сочетающихся форм, преимущественно классического прямоугольного и циркульного очертания. Окружающее пространство подключалось к внутреннему путем размещения и планировки парка, площади и общего объема здания по основной оси.

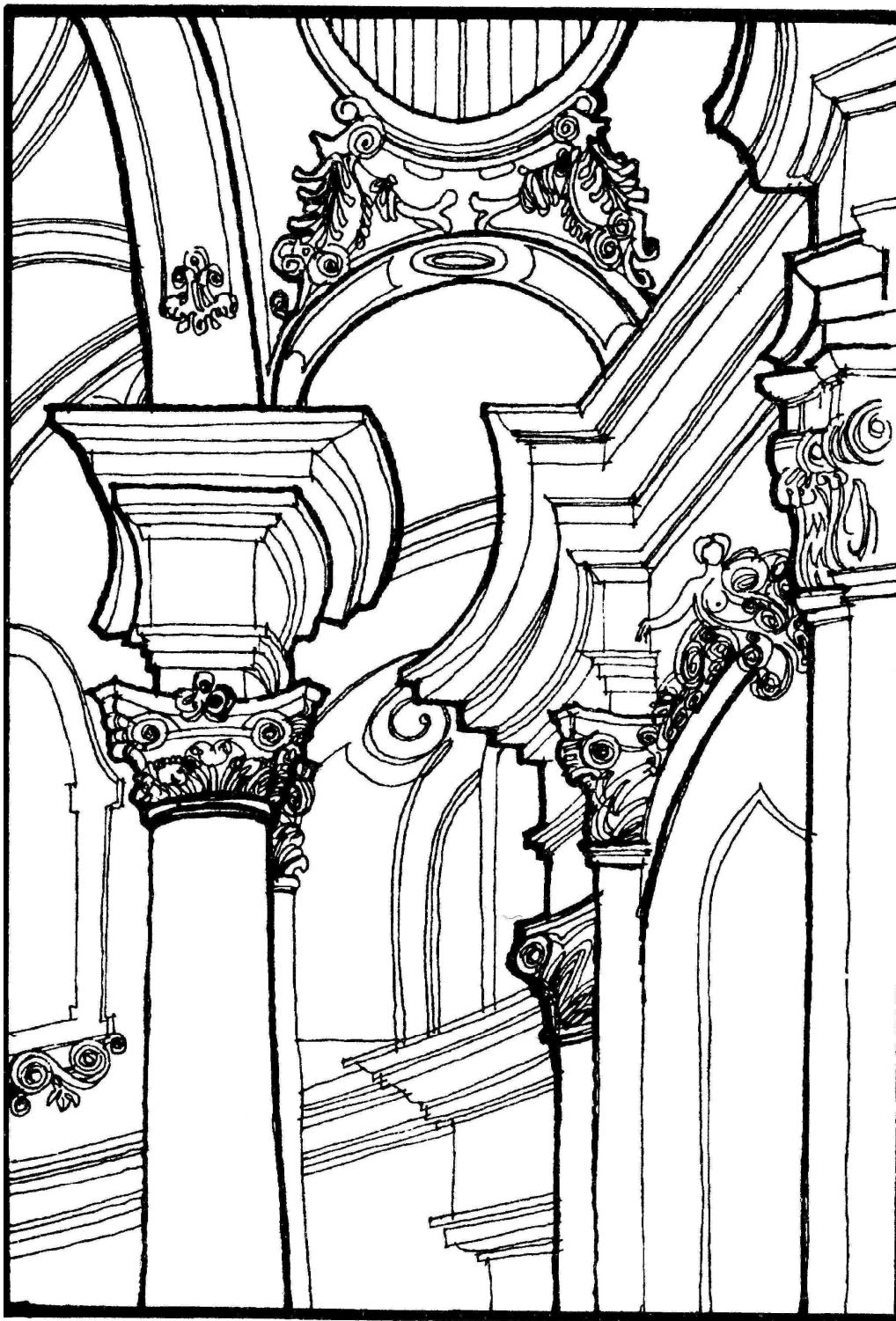


Рис. 20. – *Структура плаццо стиля барокко*
(фрагмент интерьера)

Сосредоточенность светской жизни в столичных городах вызвала в XIX в. к жизни тип городского особняка. Для его пространственной организации характерен учет возросших требований комфорта повседневной жизни, создание большей интимности. Парадные салоны и галереи сокращаются в размерах, снижаются потолки, увеличиваются окна, улучшаются условия проживания. Вводится коридорная система с целью изоляции помещений. Пространственное разнообразие достигается сочетанием нескольких форм. В городских особняках в России, по классической традиции, отдавалась дань внешней симметрической объемной форме – центрального дома и боковых флигелей.

В эпоху Ренессанса в церковном строительстве происходила борьба художественных концепций и религиозных католических догм. Творческая мысль опиралась на распространенную художественную идею абсолютно совершенной формы античного храма, круглого в плане и завершенного куполом. (Рис. 21) Показательная в этом смысле история строительства генерального собора католицизма – св. Петра в Риме, когда несколько раз менялась концепция построения его внутреннего пространства. Обрета жизнь компромиссная схема, в которой соединились традиционная базиликальная схема с крестово-купольной. Сводчатое покрытие над нефами позволяло хорошо сочетать горизонтально-осевое развитие пространства с вертикальной осью подкупольного пространства.

Художественная концепция стиля барокко, возникшего впервые в церковном строительстве, тесно связана с категорией пространства. Новые приемы выразительности претворились в создании единого сложного динамичного внутреннего пространства. Основу такого зала составили «подвижные» двухцентровые эллиптические формы, завершаемые сложными куполами. В контурах стен использовали криволинейные «текущие» очертания, которые дополнительно усложнялись глубокой пластикой ниш, расширяющих основное пространство помещения.

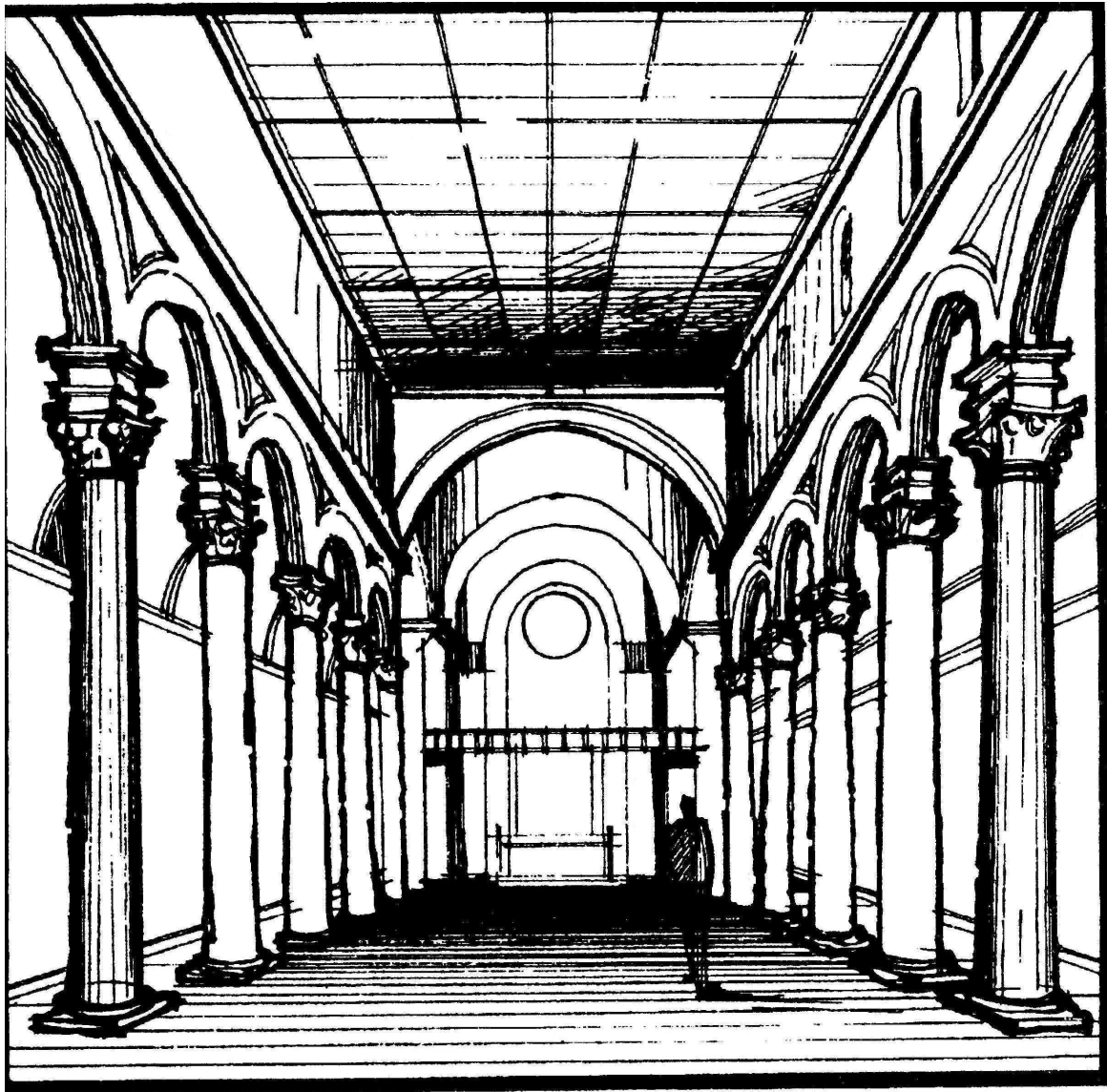


Рис 21. – Структура церквей стиля возрождения.
Интерьер церкви Сан-Лоренцо, Брунелеско, XV в.

Динамичное внутреннее пространство раскрывается постепенно не за счет перемещения зрителя, а организацией последовательного движения его внимания, мысли, переживания пластического богатства пространства, приводящих в итоге к сильному эмоциональному впечатлению.

В церквях стиля классицизм вновь используется традиционное трехнефное пространство единой высоты. Наружные стены образуют прямолинейный контур, нефы отделяются рядом колонн, несущих центральный цилиндрический свод. Перекрестие с трансептом венчается большим куполом на высоком барабане. Структура внутреннего пространства ясная и четкая, общая форма обладает монументальной античной простотой. В ряде случаев использовались и центрично-купольные пространства с круглым планом, в которых внутренняя кольцевая колоннада служила опорой барабана со световыми проемами.

Новые типы общественных сооружений в прошлом не имели аналогов в виде самостоятельных зданий. В строительстве XV-XVII вв. в целом сохранялись тенденция устройства общественных помещений во дворцах, монастырях, церквях.

Это были отдельные залы: театральные, библиотечные, школьные, выставочные и т.д. Широко известны примеры, как зал театра Олимпико в Веченце, библиотека Сан-Марко в Венеции и др.

Автономная организация гражданских зданий, формирование их новых типов начинается с середины XVIII в. в момент расцвета классицизма. В архитектуре новых зданий сказалось влияние античного мировоззрения, проявившееся в подчеркивании их общественного значения в героизации образа и во внимательном отношении к организации интерьера. (Рис. 22)

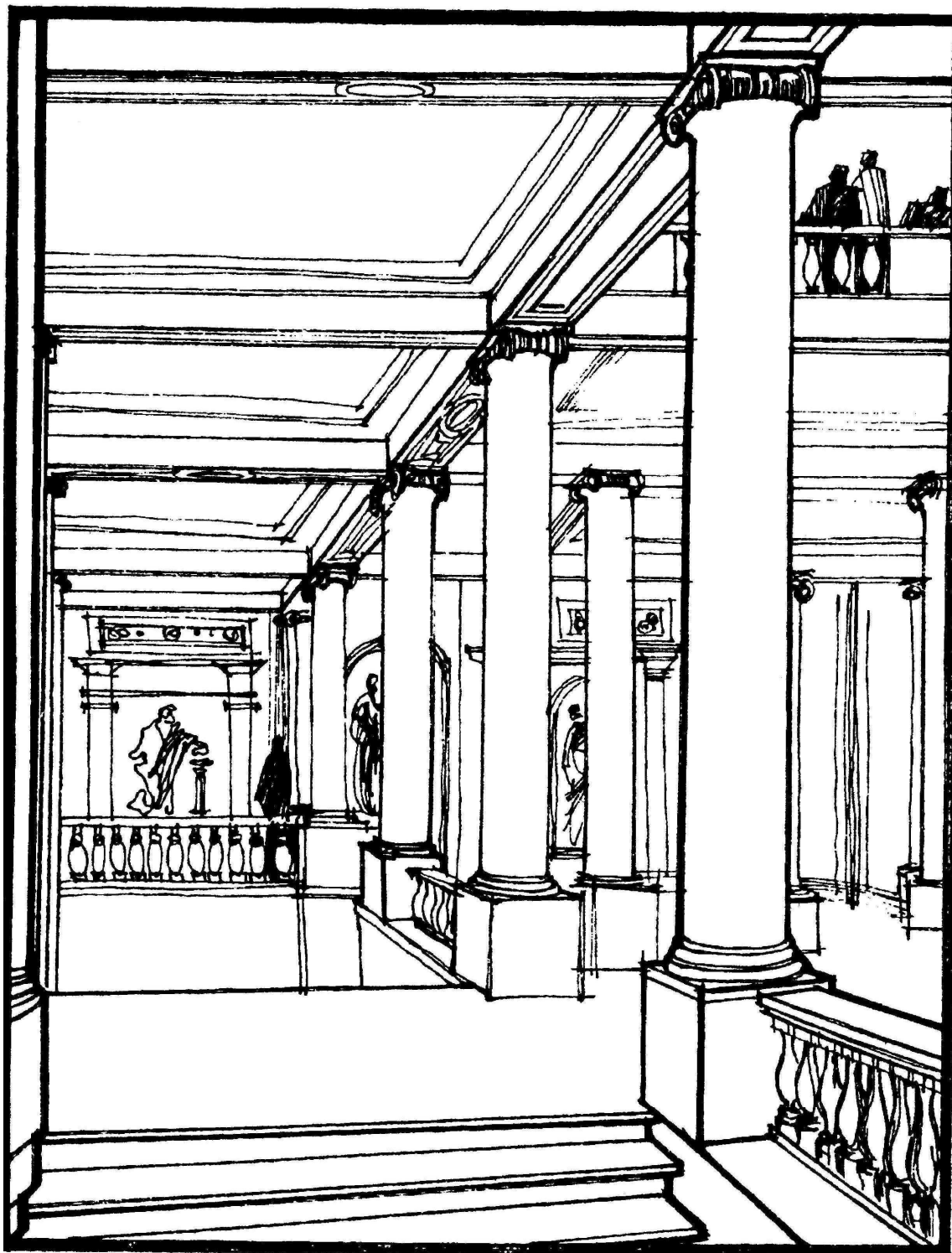


Рис. 22. – Структура общественных зданий стиля классицизм.
Академия художеств в Петербурге (интерьер вестибюля)

В композиционной организации пространственных структур общественных зданий определился ряд приемов, их формирование на базе осевых симметричных схем. Здание с крупным залом в центре и более мелкими помещениями вокруг него (например, Александринский театр) четко разделялось на зрительную часть и сценическую.

В зданиях, содержащих несколько равноценных зальных помещений, использовался прием размещения на оси симметрии общего распределительного пространства типа фойе с парадной лестницей, соединяющей основные уровни. Композиция строилась на последовательном сочетании внешней и внутренней осей и дальнейшем развитии форм по оси структуры. Служебные помещения изолированы от общего движения и отнесены на торцевые части здания. Общее направление движения посетителей к основному пространству (зал) совпадало с осевым симметричным построением (Кунсткамера и библиотека в Петербурге).

В зданиях с преобладающим количеством мелких помещений симметричная схема наружной объемной формы выступает как ведущая. Основные помещения по форме и положению внутри структуры лишь закрепляют ее акценты. Расчлененное внутреннее пространство не воспринималось в целом как единая система. Она разбивается на ряд локальных групп, соединенных между собой (Университет в Москве, Академия художеств в Петербурге).

Декор ограждения. Основу пластической обработки интерьера составлял античный ордер, который утратил свою органическую конструктивно-тектоническую основу и демонстрировал ее лишь изобразительно. Причиной тому отчасти служила новая строительная основа ограждения. Стеновые, стоечно-балочные и сводчатые элементы конструкций выполнялись теперь чаще из кирпича и дерева с облицовкой штукатуркой, естественным или искусственным камнем, керамикой.

На протяжении пяти веков отношение к ордеру, в рамках его условного понимания, неоднократно менялось. Декоративно-тектоническая трактовка (ренессанс) перерождалась в откровенно украшательскую (барокко, эклектика) и возвращалась к исходным позициям максимального приближения в выражении его тектонической сути (классицизм).

Большую роль в характеристике интерьера ренессансного палаццо играла композиция парадных помещений, каждое из которых выступало достаточно автономно в ряду торжественно-пышных завалов. Раскрытию образной характеристики способствовало появившееся правило тематического названия зала (зал Сенаторов, зал Двухсот и др.). В композиционную разработку включались стены и потолки. Плафоны представляли архитектурно-пластические произведения, кессонированная поверхность которых выполнялась на сложной сетке геометрических фигур в скульптурном рельефе или живописном изображении орнаментов, лепнины и фигур.

Стены парадных помещений по античной традиции расписывались сюжетными картинками. В более поздних постройках заметна сознательная увязка картины с натуральными формами архитектурных деталей. Последние повторялись затем в картине изобразительным способом.

Барокко принцип ордерности подчиняет задаче усиления пространственной выразительности формы, подчеркивания ее динамичности. Ордерные элементы превращены в средство ритмико-пластической организации плоскости стены и потолка, они развивают их композицию движения по горизонтали и вертикали. Возникает последовательная многоплановая раскреповка поверхностей от объемной колонны к пилястрам и далее к нишам для создания иллюзии значительной глубины ограждения. Для усиления этого эффекта подключаются живопись и скульптура, вступающие в полноценный синтез. Скульптурные объемы изображения, отнесенные от стены, фиксируют передний предметный план.

Следуя приему облегчения массы кверху, нижние зоны стены имели более рельефную пластику. На верхних уровнях глубина пластики уменьшалась и соединялась с фигурными и атрибутивными цветовыми изображениями. Плафоны обычно отдавались живописным картинам с напряженным движением фигур, цвета и света.

Живописные изображения, не имеющие четких границ обрамления, разрывают плоскость и создают далеко уходящие перспективы. Внутреннее пространство мыслится и видится здесь безграничным. Интерьер стиля барокко прежде всего создавал атмосферу праздничного богатства форм и цвета. Последний присутствует

в виде ярких тонов позолоты в архитектурных деталях, в элементах оборудования и в красочных тканях. Многочисленные живописные изображения на плафонах и стенах отличались насыщенными контрастными сочетаниями. Если в системе ренессанса спокойная атмосфера создавалась ясностью форм, выявленных четкой прорисовкой светом и тенью, то в барокко беспокойное чередование скользящего света и бесформенных теней, теряющихся на пластической поверхности стен, больше проявляло пространственные отношения внутренних объемов, динамичную пластику поверхностей, ритмическое чередование форм.

Определяющим принципом стиля классицизм было приближение к классическим ордерным построениям античности. При этом в разработке интерьеров использовались также приемы пластического и живописного декора итальянского Возрождения. Ордерная система, отражая тектоническую правдивость, по-разному связывалась со стеной: проходила параллельно (колоннада), продолжала или заменяла стену (проем с колоннами), накладывалась на стену (антаблемент, пилястры, цоколь), членила стену элементами ордера (антаблемент, цоколь). В помещениях гражданских зданий делового характера ограничивались декором из карнизной ленты, отдельными лепными деталями на плафоне.

Дополнительным средством украшения были окраска поля стен или размещение тонкой лепнины. Проемы, ниши окон и дверей отделялись наличниками и порталами. Особо выделялись полотна дверей, отделанные филёнками, узорами и цветом. Стены камерных помещений дворцов (будуары, спальни, салоны) иногда покрывались дорогими узорчатыми тканями.

Потолки делались реже лепными и чаще расписными под лепнину. Темой росписи служили геометрические кессонированные своды или сюжетные и орнаментальные композиции с крупными элементами в центре и лентами по контуру плафона, над карнизом. Редкие сюжетные изображения на плафоне делались в четком обрамлении. Синтез скульптуры и живописи строился на подчинении их архитектуре в смысле выбора места размещения, величины изображения, характера материала и цвета. (Рис. 23)

В дворцовой архитектуре классицизма, особенно русской, большое внимание уделялось полам. Паркетные клепки из разных пород дерева

соединялись в красивых геометрических орнаментальных рисунках, образуя своеобразные разноцветные ковры.

Кратковременный расцвет стиля рококо отразился, главным образом, в искусстве интимно-аристократического дворцового интерьера 20-40 гг. XVIII в. во Франции. Заметное влияние в виде модных приемов стиль рококо оказал на барочную архитектуру дворцов и церквей в Германии. Характерные декоративные черты стиля проявились в реакции на неуютную парадность классицизма для жилого интерьера. Впервые в декоре совершается отход от тектонических кононов ордерной системы и проявляются чисто оформительские принципы. Вырабатывается собственный язык форм, основанный на изящном, непринужденном образе, напоминающем по содержанию мир флоры. Изящество рисунков орнаментов, текучесть абрисов, смягченных переходов плоскостей и их тектоническая неопределенность способствовали иллюзорному преодолению тяжести массы. Легкость и проницаемость стен, облицованных большими зеркальными поверхностями, вплетенными в декор, делали иллюзию независимости почти реальностью. Мебель, рамы картин, светильники – все следовало общему декоративному стилю украшения форм и создавало своеобразную художественную среду в интерьере.

Многовековой прецедент использования ордерной системы в качестве декоративно-тектонического средства примерно с 30-х годов XIX в. начинает себя исчерпывать. Пытаясь расширить метод декоративно-ордерной композиции ограждения, зодчие вышли в итоге на путь откровенного украшения. Сначала стилизация под определенный «стиль» позволила использовать помимо античной ордерной и другие архитектурные системы. В основе выразительных средств решения образа лежала не конструктивно-пространственная форма, а чисто декоративно-сюжетная, например, египетская комната, помпейская столовая, Петровский зал, Аполлонов зал и т.п. Затем стало возможным электрическое формотворчество, покрывавшее своим очевидным разнообразием потребности расширившегося строительства. Компоновка деталей и элементов, как правило, страдала перегруженностью и помпезностью.

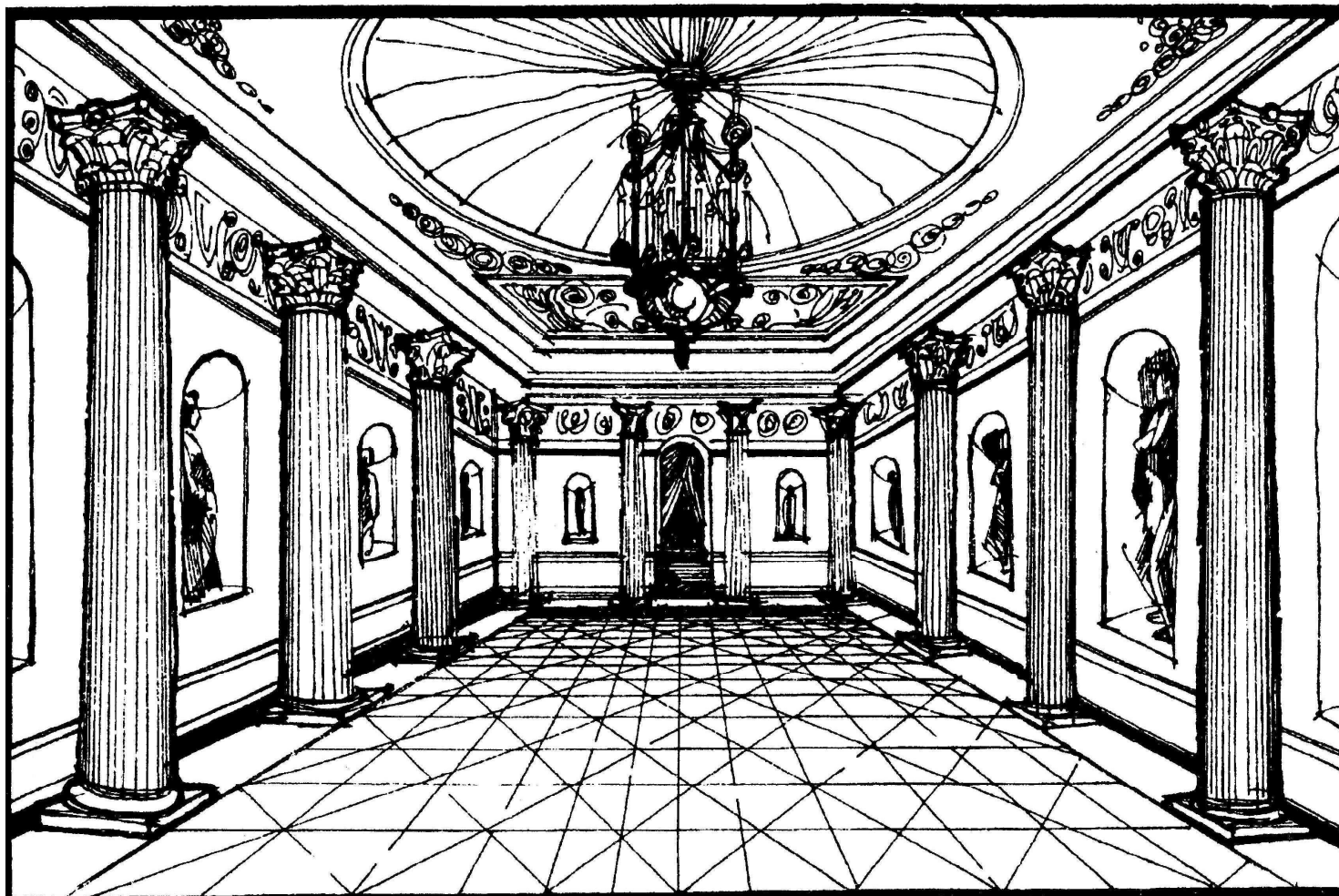


Рис. 23 – Декор в интерьерах зданий проантичного периода.

Греческий зал во дворце в Павловске Камерон, XVIII в. (классицизм)

Стиль декора часто отождествлялся с его назначением: античные стили – с просвещением, наукой, гуманностью и благотворительностью, отчасти с богатством. В этих стилях отделялись помещения музеев, библиотек, больниц, банков. К восточным стилям (мавританский, китайский, японский) обращались в случаях передачи впечатления роскоши или покоя в интерьерах торговых залов, бань, мечтаний и др. В России для построек государственно-политического назначения выбирали стили русский, византийский и готический.

Художественная трактовка архитектуры Нового времени основывалась на эстетических идеалах античного зодчества, которое несло в своих формах, ясных и спокойных, утверждение целостности мироощущения, гармонии героизированного человека и природы. В целом образной характеристике интерьеров этого периода свойственна торжественная парадность.

В соответствии с принципами формообразования античности выбор пространственных форм опирался на правильные геометрические фигуры, а их соединения в структуры – на приемы организации по линейно-осевым направлениям. Нововведением было широкое использование динамичных по характеру форм эллипса и параболических кривых очертаний в сводах и деталях ограждения. Была освоена новая структура единого пространства на основе соединения центрично-купольной и базиликальной схем.

Появились приемы поэтажного, секционного и блочного разделения групп, выявления основных и дополнительных групп и их композиционного соподчинения на основе пространственных осей. Важным средством в композиции стало расположение лестниц по отношению к пространственным осям структуры и линии движения, переход от прямолинейных направлений к поворотам и организация соответствующих форм самих лестниц.

В декоре ограждения ведущая роль принадлежала принципу пластической организации на основе ордера. Были развиты главным образом приемы декоративно-тектонического использования ордера и его элементов в части выявления масштабных и ритмико-пластических качеств пространственной формы помещений для выражения различных образных характеристик интерьера от камерно-интимных до монументально-торжественных. В дополнение к ордеру широко использовались рельефная и объемная скульптура, сюжетная и орнаментальная живопись, выступавшие в четком соподчинении с архитектурной формой.

АРХИТЕКТУРА НОВЕЙШЕГО ВРЕМЕНИ (XX век)

Современная архитектура, рассматриваемая в аспекте формального развития принципиальных композиционных приемов, подразумевается как результат совокупной творческой деятельности, принадлежащий XX веку.

В конце XIX века в странах Европы обозначился коренной перелом к новой архитектуре, к иному, чем прежде, методу пространственного формообразования и стилистической организации декора.

Формообразующей основой архитектурного произведения стали выступать не предвзятые эстетические соображения, а идеи органической связи функции, материала и формы. При этом в понятие функции все шире начали включать условия оптимального психологического климата для полноценной жизнедеятельности человека. Понимание архитектуры от отдельного объекта переместилось к осознанию ее как второй природы не только созданной человеком, но и формирующей его как социальную личность. Развитие этого положения, его конкретное понимание явилось содержанием многих творческих направлений, составляющих и представляющих в целом современную архитектуру начиная от модерна.

1. Модерн

Модерн как архитектурное направление первым осуществляет разрыв с предшествующими традициями и подготавливает появление «современной» архитектуры.

Зарождается объективное освоение функциональной программы сооружений, изучаются технологические процессы, учитываются условия по удобному размещению оборудования, создаются удовлетворительные освещения. Залы универсальных магазинов, банков, вокзалов делаются просторными и светлыми, перроны на вокзалах и проходы в пассажах перекрываются остекленными металлическими сводами. В планировке и

объемной организации начинают проявляться собственные архитектурно-типологические черты зданий (школа, банк, вокзал).

Пространственная структура и декор ограждения. Композиция общей пространственной структуры не стремилась изначально к определенной геометрической форме, а выстраивалась из разнообразных помещений по линии движения потребителей зданий. При больших потоках движения структура общественных зданий приближалась к более четкой геометрической форме. В жилых особняках пространственные сочетания форм имели более непринужденный, интимный характер (Рис. 24). На смену принципу линейно-иерархического подчинения элементов пришло представление о логично-иерархическом подчинении элементов пришло представление о логическо-функциональной группировке помещений, о возможном равенстве элементов в композиции как основе пространственной архитектурной организации. Изжившие себя элементы ордерного декора были отброшены как фальшивые.

В модерне отмечают два вида декора. Первый – «функциональный» - был соединен с конструктивным и утилитарными элементами: обрамлением окон и дверей, ограждением лестниц, формами потолка, конструкцией опор. Их формы использовались в качестве основы для вариаций художественно-пластических и цветовых решений. Второй тип декора – изобразительный, графичный и живописный, украшал поверхность стены, потолка, детали. Орнамент обычно сливался с плоскостью, как бы развивая ее фактуру, или становился облицовкой. Во всех случаях декор модерна преимущественно орнаментален и направлен на выражение единой стилистической целостности архитектурной среды.

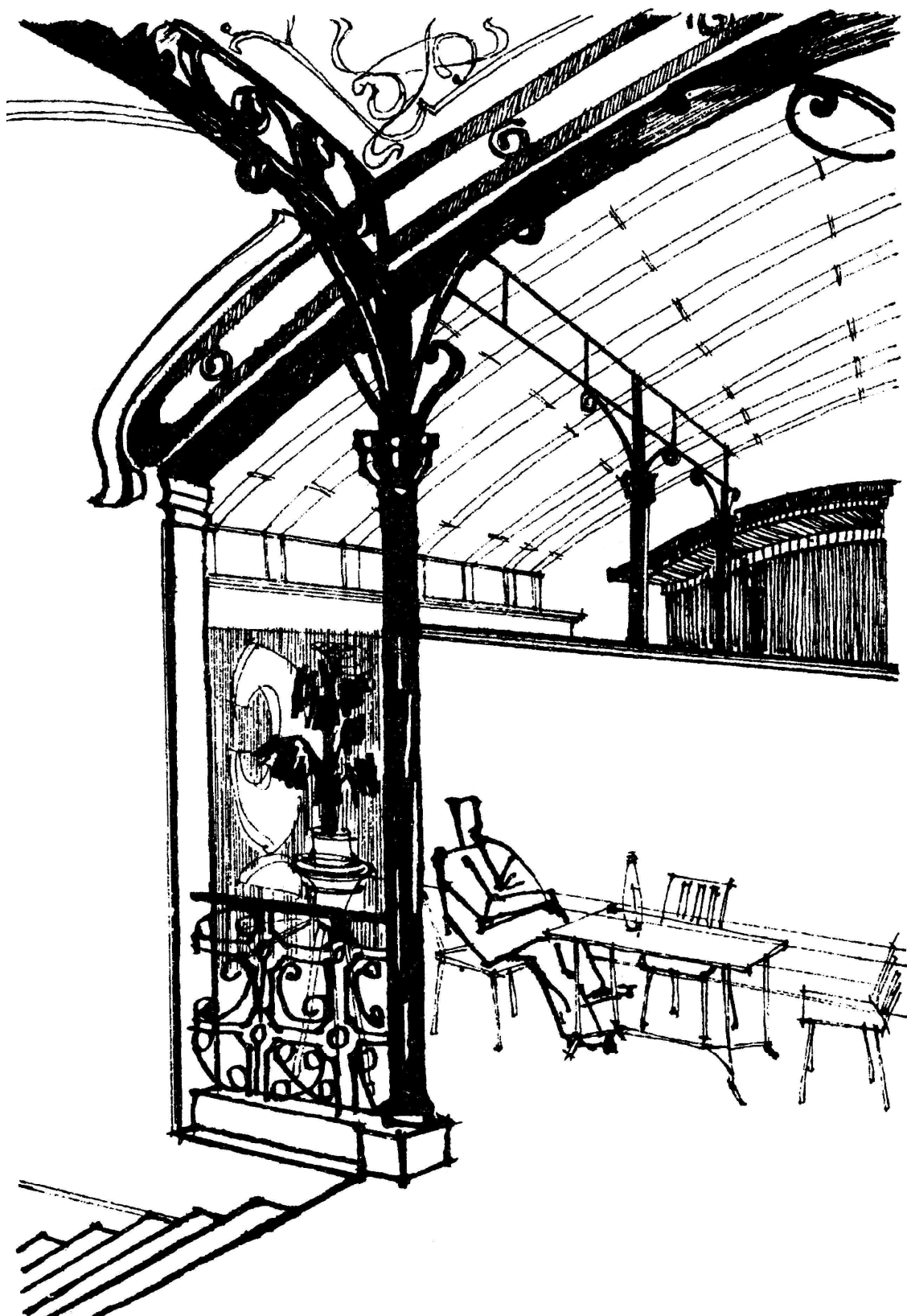


Рис. 24. – Декор стиля модерн в интерьере.

Гостинная в особняке.

Композиция в интерьере строилась на взаимодействии элементов декора, выступавших на равных при создании конкретной гармонии. Лестничные перила, окно, фонарь, панно или другой элемент могли выступить как ведущие в композиции, чего не могло быть в ордерной системе. В связи с этим архитектурная форма декорировалась принципиально новыми методами. Широко использовалась стилизация объектов флоры и фауны, где отрицались геометрические четкие формы, прямые линии и углы, строгий вертикализм (Рис. 25).

Таким образом, следуя декорине рациональности и художественной правды, модерн впервые создал большой арсенал декоративных приемов, основанных на отношениях фактур и цвета натуральных материалов. Строительный материал использовался широко и как художественное средство. Последовательное развитие идеи художественной целостности среды проявилось в выдерживании требований стиля в оборудовании, в предметах быта и даже в фасонах одежды обитателей дома.

Ограниченность творческого метода модерна, связанного главным образом с декоративными приемами решения лишь сугубо индивидуальных объектов архитектуры, вошла в начале века в противоречие с социальными задачами выполнения большого объема массового строительства.



Рис. 25. – Декор в интерьере стиля модерн.
Пластика перил в особняке Рябушинского. Ф. Шехтель.

2. Современная архитектура

Профессиональный творческий метод, характеризующий современную архитектуру после первой мировой войны, прежде всего, связан с новым пониманием роли пространства. Сущность объекта теперь предстала не только в своей внешней форме, но и осознавалась через его внутреннее строение. В архитектуре 20-х годов предпринимаются целенаправленные усилия зримо отразить идею пространственной непрерывности как внутри здания, так и в связях с внешним окружением. Формообразование характеризуется тенденцией перехода от противопоставления среде к слиянию с ней.

Чистая форма как знак естественности, не украшенная специально, становится предметом, эстетической выразительности. В общем виде развитие современной архитектуры есть, прежде всего, продолжающийся путь овладения приемами разработки форм внутреннего пространства и форм внешних объемов, отвечающих новому представлению об органичности и гармоничности как предельной естественности, наблюдаемой в природе.

В 20-е годы получает общественное признание принцип рационализма, подразумевающий экономичность выбора объемно-планировочных и конструктивных параметров помещений зданий. Этот принцип в целом сохранился в практике наших дней.

Композиционно-художественные аспекты формотворчества в значительной мере опираются на общественно-идеологические концепции и их индивидуально-творческую интерпретацию архитектором.

Определение «фирма следует функции» реализовалось течением «функционализм» (конструктивизм) в 20-х годах. Тогда рационализмы считались «великие вечные формы» - куб, цилиндр, шар и их производные. Ясность, абстрактность форм объема и ограждающих поверхностей явились на смену активному декоративизму форм электрики и модерна. Простота и лаконизм соответствовали деловитости и рациональности образа жизни. В 30-х годах жесткость и суховатость механического соединения простых геометрических форм оказалась слишком аскетичной и однообразной для общества, выходящего из полосы послевоенных экономических затруднений. Внешняя архитектурная

форма здания из блочно-составной становится более компактной. Внутреннее пространство из механической суммы помещений превращается во взаимосвязанную систему, подчиненную более эффективной организации.

Тенденция определения однообразия предшествующего «интернационального стиля» в 50-е годы ознаменовалось отходом от суровости «архитектуры коробок» к расширению пластической выразительности пространственной формы и объемов. Не теряя еще строгой геометрической определенности, общая форма стала приобретать большую художественную значимость за счет модуляции, члененности, силуэтности очертаний. Теперь профессиональному мнению импонировала возрожденная формула Рейта, родоначальника органичной архитектуры, - «форма и функция едины». В поминании функции архитектуры присутствует уже момент эстетического значения формы в жизни человека: форма в архитектуре должна сочетать в равной степени функциональное удобство и качество удовлетворительного эмоционального воздействия.

В эти же годы Мис ван дер Роэ, доведший до совершенства свою предвоенную идею универсального пространства, утверждал, что форма не обязательно адекватна функции. Тем самым утверждался и желанный эстетический приоритет формы перед многоликой функцией. Следование подобной трактовке на практике часто возвращало архитектуру или к абстрактным чистым геометрическим формам, или, наоборот, к скопированным органически-биологическим и машинно-техническим. Их приспособление под функцию всегда носило компромиссные черты.

В 60-х годах становится ясной лапидарная ответственность трактовки отношения «форма-функция». Внимание вновь обращается на социальную роль архитектуры в обществе, на ее гуманическое художественное содержание. Акцент выразительности новых форм в значительной мере связывается с построением внутреннего пространства, в котором стремятся отразить одновременно и общее единство, и относительное разделение по многозначным функциям. Принцип «перетекающих» пространств, моделирующих природные ситуации, получает большое распространение. Характер архитектурной формы складывается в результате анализа ситуации окружения и функциональной программы сооружения. Форма внутреннего пространства раскрывается постепенно и активно воспринимается в движении.

ПРОСТРАНСТВЕННЫЕ СТРУКТУРЫ. Развитие архитектуры XX века.

На первом этапе (20-е годы) преобладали структуры, созданные на основе сочетания четких геометрических форм. Значение общей внешней формы являлось доминирующим. Внутреннее пространство формы как бы заполняется («нарезается») отдельными помещениями. Конструктивная сетка опор выполняет роль модуля, устанавливающего четкую ритмичность членений и жесткую координацию прямого угла. Однообразие пространственных форм помещений частично компенсировалось визуальным расширением во внешнее окружение через большие остекленные поверхности ограждения.

На следующем этапе (30-е годы) проблемы экономической организации привели к концентрации внутреннего пространства в единый объем, имеющий прямоугольную модульную сетку. Новшеством явилась более свободная, не связанная с колоннами, постановка перегородок, изменение очертания их плоскости. «Свободный план» позволил преодолеть бывшее однообразие в формах помещений, открыл возможность к «перетекающему» соединению внутренних пространств, расширению их пластических качеств. Использование принципа «перетекающих» пространств закрепляется в современной архитектуре в качестве характерного стилистического композиционного приема. Небольшой объем выставочного павильона Мис ван дер Роэ даже выступал в качестве экспоната, демонстрирующего новую архитектурную концепцию. Пространственное разнообразие выражалось сочетание открытых дворов и закрытых помещений, раскрытием внутренних перспектив вверх и в сторону. Границы пространственной формы наряду с традиционной стеной «легко» отмечены элементами ограждения: линией кровли, решетчатой перегородкой, бортиком газона или бассейна.

В последующие этапы происходит дальнейшее развитие однообъемной по форме структуры, особенно в общественных зданиях. Организация структуры, опираясь на осевые построения, использует принцип связи элементов, создающий динамическое равновесие форм.

1. Сложная структура складывается из двух разных по характеру пространственных форм. Одна, обычно, самая крупная, выбирается как акцентная, главная.

Акцентная форма, составляющая ядро композиции, как правило, обладает более сложной конфигурацией, подчиненная форма более проста по очертанию. Композиционная определенность внутренней структуры обычно находит соответствующее отражение во внешнем объеме. Развитие внутреннего пространства происходит в направлении от входа к основному помещению. В последнее время в этом приеме получили распространение структуры с большим перекрытым атриумом как главным помещением ячеиных структур (гостиницы, офисы и др.).

2. Сложная структура составлена из элементов, имеющих подобную форму или близкую к ней по характеру. Элементы с прямолинейными очертаниями (квадрат, треугольник, многоугольник) организуются на основе закономерности геометрической сетки в плоскости или в пространстве. Элементы круглые в плане могут компоноваться интуитивно и соединяться между собой производными формами. Использование перетекания пространств, раскрывающих глубинные перспективы, позволяет наглядно почувствовать структурную закономерность интерьера. Пространственное развитие композиции выражается в иерархии величин помещений, усложняемости их форм или контрастности форм (для структур с циркулярными элементами). Внешняя объемная форма отличается характерными признаками единого объема сложнорасчлененной поверхностью.

Л. Кан делил помещения здания на обслуживаемые и обслуживающие в зависимости от отношения к основной функции, понимая последнюю как символическое обращение – образ. Например, обучение – пространство для Учителя и Учеников, наука – пространство для Исследования, собрание – пространство для торжественного Общения и т.д. Каждое такое пространство в здании было основным и единственным, четко выделенным ограждением и

обязательно с естественным светом. Обслуживающие пространства также выделялись в самостоятельную пространственную группу. Для передачи величия и значительности «присущего порядка» в сооружении Л. Кан использовал эффект строгих геометрических форм.

П. Рудольф рассматривал пространство структуры как единое, члененное на главное и дополнительное без нарочитого их выделения. Пространства, «мягко» переходящие друг в друга по горизонтали и вертикали, подчеркивают единство непрерывности. Этому впечатлению способствует и единый характер пластики пространственных форм, «перевязка» соединений уровнями и галереями, проникающий в глубину верхний свет.

3. Прием, представляющий структуру, созданную на базе геометрических векторов.

Прием отличается большей сложностью по сравнению с предыдущими, поскольку сочетает в себе закономерное геометрическое построение художественно-интуитивным методом организации формы.

П. Портогези в качестве геометрического вектора использует системы концентрических окружностей. Соединение в плане кривых очертаний между собой образует в целом производную форму свободного характера, рождающую ассоциации с очертаниями объектов естественной природы.

4. Четвертый прием охватывает «свободные» структуры, не подчиненные геометрической закономерности. Развитие пространственной формы целиком следует художественно-интуитивному чувству, обычно опирающемуся на образные ассоциации и символику. Коллизия соединения привычного функционального процесса с необычной формой помещения и структуры рождает напряженность восприятия, служит источником эмоционального переживания. В целом свободная пространственная структура архитектурного сооружения, как всякое сложное художественное произведение, многопланово по своей сути, обладает множеством аспектов восприятия, каждый раз вызывающих свежесть впечатлений

и эмоционального переживания. Создание свободной пространственной структуры есть дело высочайшей профессиональной квалификации и развитой художественной интуиции.

Ранние по времени проявления свободных структур связаны с течением экспрессионизма в 20-х годах. Последовательно развиты эти принципы в произведениях Г. Шаруна. Ассоциация со склонами холмов, окружающих долину, проходили архитектурную форму интерьера и внешнего объема концертного зала в Берлине. Беспокойная «колючая» форма плана и разреза не поддается геометрическому определению, хотя имеет продольную пространственную ось. В других примерах решения композиции ощущается также желание избежать искусственного геометризма форм.

Подражание природным «текучим» формам характерно для структур О. Нимейрена. Единое «перетекающее» пространство в его произведениях расчленено островками из изолированных помещений, массивных опор, перегородок-диафрагм и групп оборудования.

Прием свободного построения структуры может использовать метод комбинирования геометрических и свободных форм. Последняя обычно выполняет основную роль в иерархической композиции.

Показательный пример зданий с относительно простой внешней формой и сложной внутренней структурой, образованной приемом свободного расчленения. Эффект восприятия достигается развитием пространства интерьера по вертикали, открытием уровней галерей и помещений (Дворец «Финляндия» А.Аалто).

К разновидностям приема свободной организации относятся и смешанные структуры. Основу таких композиций составляет контраст регулярной части пространства со свободно организованной.

5. Особую группу составляют структуры, состоящие преимущественно из одной крупной пространственной формы и относительно небольшой сопутствующей группы помещений. Господствующая величина основной

формы зала (крытый стадион, выставка, церковь, промышленный цех) подчиняет себе дополнительные помещения, величина которых оказывается слишком малой, чтобы участвовать в качестве сопоставимого элемента общей композиционной структуры. Такая однопространственная структура свою выразительности приобретает исключительно за счет пластического решения главной пространственной формы и характера ее внутреннего расчленения. Как правило, ограждающая оболочка интерьера передает абсолютное соответствие между внутренней пространственной формой и внешним ее объемом.

Усложнение внешней пространственной формы может произойти от соединения простых геометрических элементов. А. Аалто в церковном зале такую форму «строил» на основе функциональных условий. Трехчастное деление зала отвечает функции трансформации его на три помещения. Криволинейное очертание ограждающих поверхностей связано с акустикой. Кроме того, длинная стена, расположенная под углом к кафедре, служит отражателем звуковых волн в глубину зала.

ДЕКОР внутреннего пространства. Современная архитектура создала свои приемы композиционного решения ограждения, основанные на правдивости и реалистичности. Отказ не только от ордерной системы, но и от орнамента, как ложнодекоративных средств, привел к активному использованию непосредственных элементов строительства – материалов и конструкций. Обрели ценность их физические признаки (твердость, мягкость, легкость, тяжесть, цвет, фактура) и логические формы конструктивных деталей.

Если раньше эстетическую ценность видели в пластических элементах, наложенных или приставленных к стене, то теперь форма самой стены становится главной. Прежде материал подчинялся форме (ордер – каменный, деревянный, штукатурный, металлический), теперь материал выявляет присущую ему характеристику: дерево – прямолинейность, мягкость, бетон – пластичность, твердость, металл – упругость. В композиции поверхности стали важными специфические ее качества: пластичность собственной формы,

рельефность текстуры и силуэтность. Расчлененность поверхности связана с соотношением в ней массы и пустот (проемы), ритмических образований из накладных членящих элементов. Определяющим моментом композиции служит выбор меры и порядка использования средств гармонизации в соответствии с образным строем произведения (Рис. 26, 27, 28).

На первом этапе в архитектуре функционализма преобладала идея пуританской простоты образа. Новизна чистой плоскости, ясной в своей геометрической форме, выражала легкость ограждения. Тонкость опор и стен, их гладкая поверхность, прозрачность стекла, светлота окраски создавали ощущение простора. Легкая мебель необычной формы подчеркивала искусственность среды. В органичной связи архитектуры Райта с природой, наоборот, предпочтение отдавалось использованию естественных традиционных материалов – кирпича, камня, дерева. Включенные в интерьер жилого дома они вносили покой и уют своей определенностью, способствовали укреплению связей с окружающей природой. «Брутализм» как архитектурное течение 60-х годов исходил из возрождения традиционной материальной весомости ограждения, проявлял художественную значимость материала через выявление его качественных характеристик. В интерьерах часто применялась открытая фактура материала, кирпич и особенно бетон с широкой гаммой отделки верхнего слоя (каменная крошка, следы опалубки, рельефный рисунок). Активно выделялись бетонные несущие конструкции (каркас, плиты) и кирпичные заполняющие стенки. Распространен был и открытый металл, образующий каркас остекленных перегородок, конструкции лестниц, несущих форм и структурных покрытий.

В 70-х годах влияние промышленного строительства, часто сохраняющего открытым в интерьере технические коммуникации, проявилось и в гражданских зданиях. Композиционная роль в интерьере технических форм подчеркивалась их активной окраской.

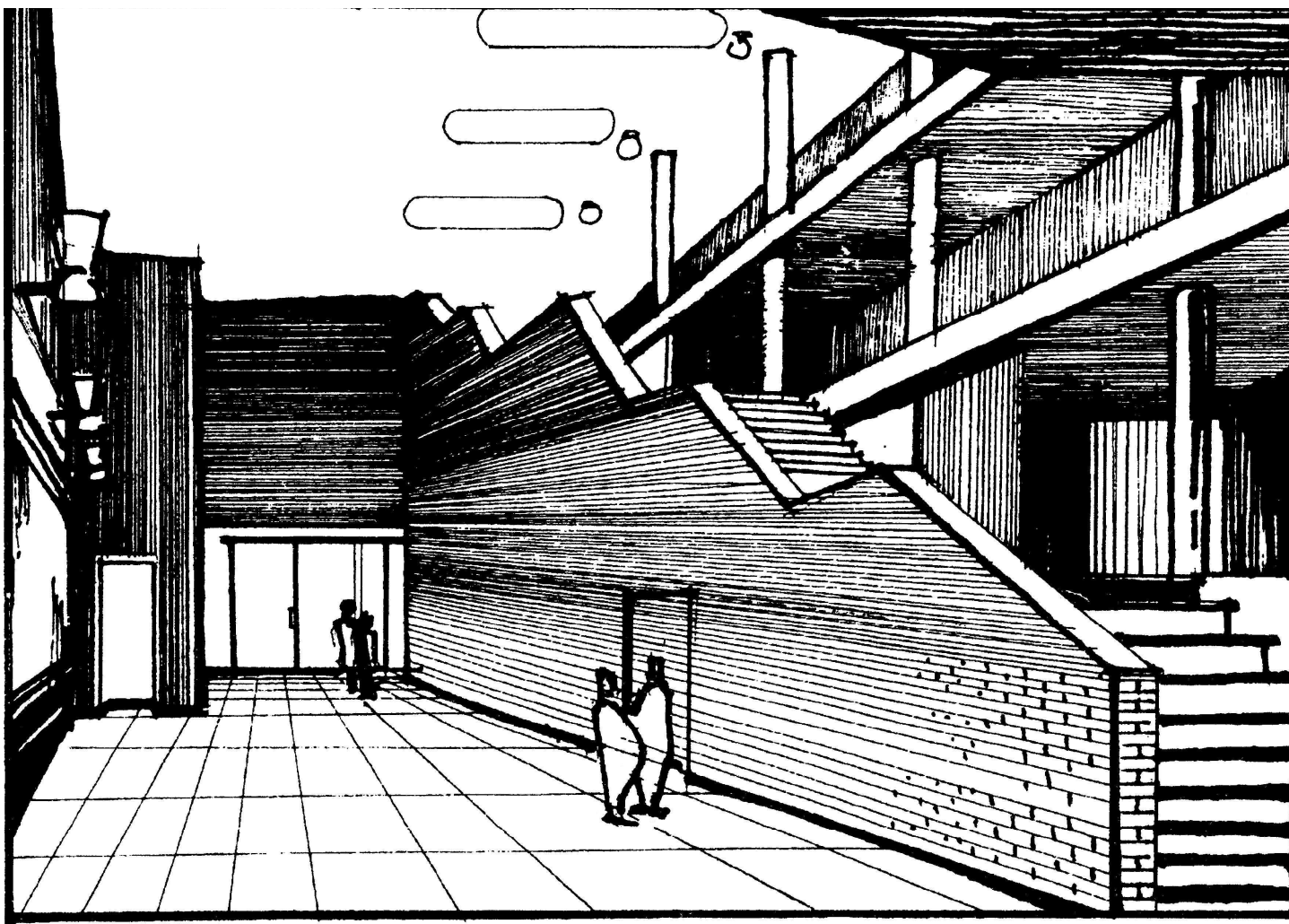


Рис. 26. – Декор в интерьерах зданий современной архитектуры:
фактура и цвет кирпича и бетона в вестибюле. А. Аалто

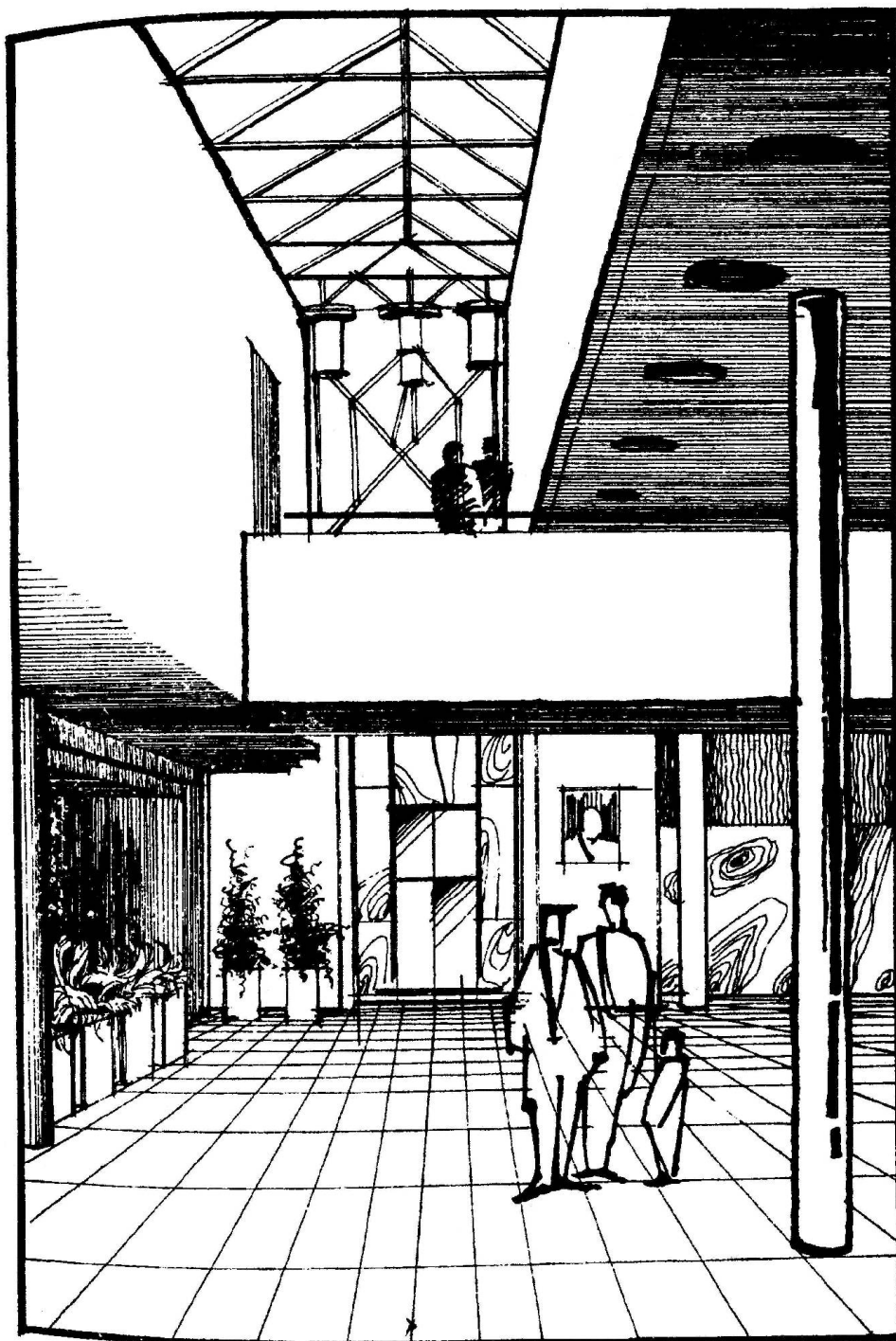


Рис. 27. – Активный контраст форм и материалов.
Вестибюль общественного центра им. У. Кекконена.

П. Хелли



Рис. 28. – Рельефная фактура бетона. Вестибюль общественного центра. К. Танге.

Особые условия социально-общественного развития в XX в. привели в архитектуре к новым композиционным приемам формообразования. Реалистическое отношение к условиям строительства выработало метод логично-функциональной группировки помещений часто компонирующимся в более свободное, ассиметричные пространственные формы. Появляется новый принцип организации структур на основе динамического равновесия их элементов, организуемых многими факторами – формой помещения, пластикой ограждения, распределением света, цвета и предметов оборудования.

В декоре интерьера утвердился принцип выявления художественно-эстетических качеств натуральных материалов и их сопоставления.

Акцент в художественно-выразительных средствах на сугубо архитектурные – форму, материал, конструкцию – несколько ограничил привлечение других изобразительных искусств. Скульптурные и цветовые композиции монументальных произведений в своей стилистике приобрели более абстрактный характер изображения, ближе стоящих к архитектурной геометрии и естественной фактуре отделочных материалов (Рис. 29).

Характерной чертой интерьеров становится их обильное насыщение предметами разнообразного оборудования. Возникает самостоятельное широкое производство оборудования и мебели, породившие специфическую дизайнерскую деятельность. Предметы оборудования стали активным средством организации интерьера в создании членности пространства на зоны, компоновки поверхности ограждения, в создании фактурных и цветовых акцентов. В отдельных случаях дизайнерские методы формообразования оказывают заметное влияние на эстетическую характеристику среды.

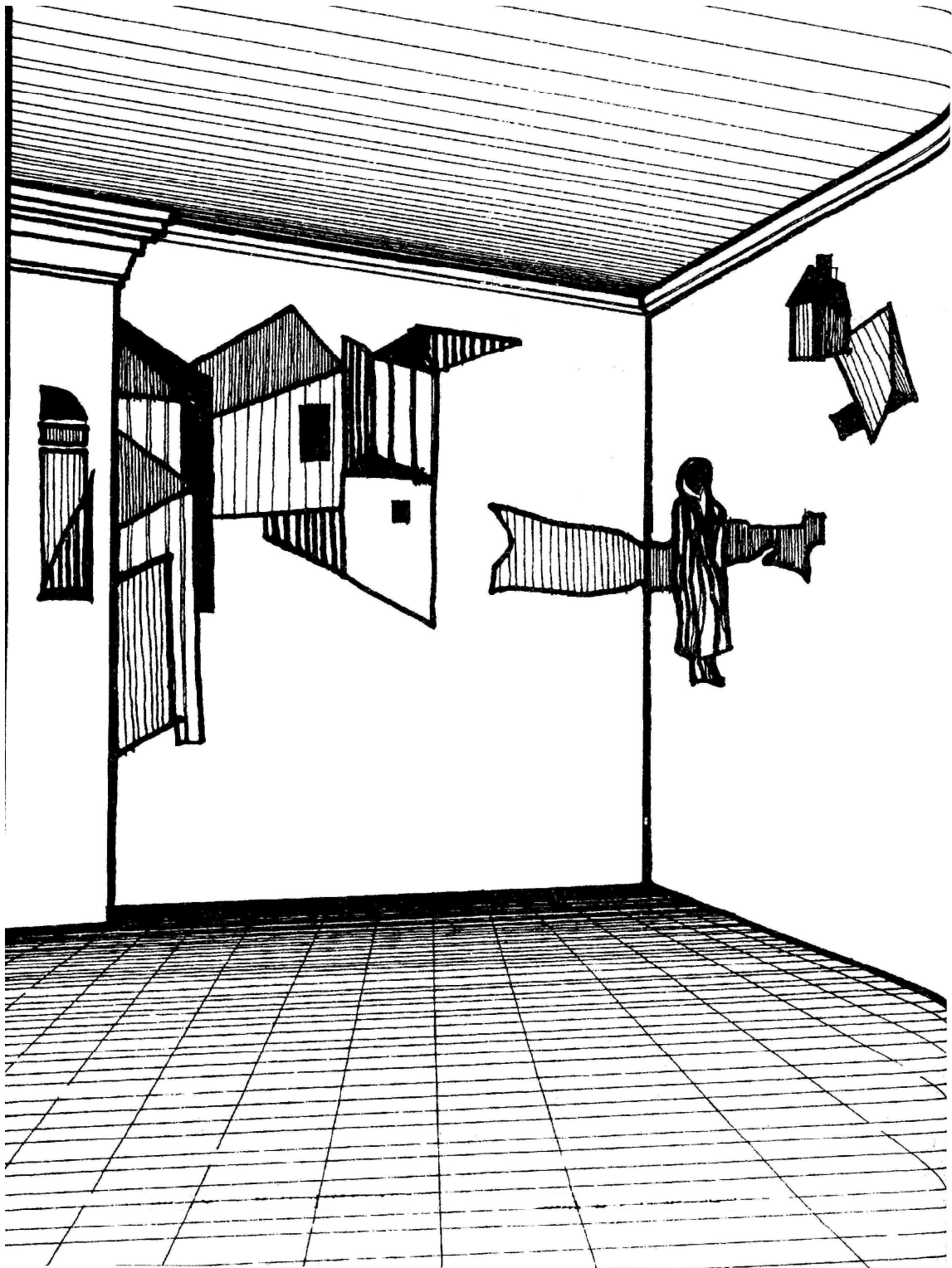


Рис. 29. – Монументальная композиция в интерьере

Знакомство с памятниками архитектуры прошлого и настоящего времени обращает наше внимание на особую роль интерьера, заключенную в обладании огромной силой воздействия на человека художественным образом внутренней среды. Создать свой собственный мир, соответствующий определенному состоянию человека и коллектива в процессе общественных отношений – вот главная социально-эстетическая задача архитектуры.

Гуманизм в архитектуре исходит из рационального отношения к созданию комфорта и эстетической выразительности среды, подчеркивая естественность как идеал. В образной характеристике современных интерьеров превалирует чувство оптимистического отношения к жизни. Эмоционально-эстетические качества образа возникают от ясного строения формы, масштабности пространства и деталей, естественности отделочных материалов, органичного включения оборудования.

Предпосылкой эстетического освоения пространственной формы служит ее закономерное последовательное материальное развитие. Объективное усложнение функциональных процессов и их дифференциация в обществе приводит к постепенному перерастанию однопространственных структур в многопространственные. Утилитарно необходимая площадь и объем общественных и жилых помещений отражали представление о рациональности, включающую эстетическую оценку. Конфигурация пространственной формы изменялась в сторону геометрической определенности объема и структуры.

Развитие формы отдельного пространства лежит в основе организации пространственной структуры и ее эстетической выразительности. Совершенствование художественно-пластических качеств формы прослеживается в ее последовательном стремлении к усложнению геометрии одной конфигурации (квадрат – прямоугольник, круг – эллипс, многогранник – свободная форма), усложнению путем объемов (прямоугольник и цилиндр, цилиндр и сфера, четверик – восьмерик – шатер и др.), за счет членения опорами и плоскостями (нефы храмов, базилик, ярусы балконов и пр.).

Наибольшей выразительности достигают внутренние пространства, образующие структуры, т.е. композиционно соединенные отдельные помещения. Основой соединения форм в структуру служила линейно-осевая направленность внутреннего пространства на доминирующую цель.

Сложные пространственно-структурные композиции выявили также тенденцию развития от идеи противопоставления окружающей природе к слиянию с ней. Первоначальные, чисто визуальные связи с окружением, заменились материальным формированием открытого пространства и соединением его с композицией интерьера путем продолжения осей, сочетания величин и конфигураций формы.

Основой художественно-выразительного формообразования искусства архитектуры, включая и интерьер, служили ассоциативно-символические образные представления о Вселенной, природе и отношениях в обществе, связанные с мировоззрением исторической эпохи. В аспекте архитектурной формы эти представления отражались в пространственных концепциях, повлиявших на освоение определенных качеств архитектурной формы

Древние зодчие осваивали в композиции проблему отношения пространства и массы. Их взаимодействие происходило между обширным внешним пространством и формой, представляющей монолитную (пирамида) или крупнорасчлененную массу (храм). Символические представления о необъятной и таинственной Вселенной композиция подчеркивала исключительной монументальностью простых форм пространства и масс, контрастным отношением освещенных дворов и полутемных крытых залов.

В античности происходит освоение пластики статичной пространственной формы. Эмоциональная выразительность связывалась с ассоциацией для жизни. Простота и статичность архитектурных форм отражали вечность мира, его покой и торжественность.

В середине века основное внимание сосредоточилось на освоении пластики динамичной пространственной формой. Мистическая атмосфера

всеобъемлющего верования нуждалась в поддержке направленной эмоциональной реакции, связывая ее с выражением не земного, а неизвестного потустороннего мира. В церковном строительстве происходит освоение остродинамических качеств пространства, формы, света.

В архитектуре нового времени концепция пространства отражает задачу овладения пластикой сложной формы структуры. Многоплавность структуры выступает как образ естественного разнообразия мира, простирающегося от земли до космоса. Статичность структурных форм (ренессанс, классицизм) согласовывалась с вечной рациональностью мира, а динамичность (барокко) ассоциировалась с наглядной изменчивостью природы, движения всего живого.

Современные пространственные концепции (как проявление определенных тенденций) находят художественное осуществление в освоении структурных форм, ассоциирующихся с естественностью всего природного. Острота эмоциональных ощущений связывает с непредвзятостью пространственной формы. Воображение должно поражать восхищение ее естественной первородностью, как это происходит в жизни (красота лесной поляны, силэзт гор, степного пространства и т.п.) осваиваются решения внутренних пространств, допускающих свободу движения по выбору, органическую связь с внешним окружением и другие приемы.

История интерьера подтверждает объективную художественную ценность декора, понимаемого как неотъемлимое органическое средство архитектурной выразительности. Декор всегда имел смысловую и материальную связь с пространственной формой через конструкцию и материал ограждения. Декор служил средством художественного осмысления конструкции, перевода ее в нужное масштабное выражение и пластичную характеристику ограждения. В свою очередь пластическая ритмическая организация интерьера подчеркивала динамичность общей формы, ее композиционную направленность.

Декор, понимаемый как украшение, проявлялся в использовании рельефной или цветовой обработке поверхности, применении скульптуры и росписей, и работал на выявление идейно-художественного образа интерьера. Росписи создавали масштабность пространства своей композицией или создавали члененность поверхности, участвовали в закреплении композиционных осей формы. Основу синтеза искусств составляет декор.

Анализ существования декора в интерьере показывает, что сами средства и приемы его применения, появившись в архитектуре Египта, практически мало изменились с тех пор. Постоянно использовались приемы тектонического или декоративного решения поверхности средствами или цвета. В современной архитектуре активное значение приобрели материальные качества фактуры, цвета и размерности естественного строительного материала. Художественное разнообразие декора в истории интерьера объясняется изменением образных целей и задач в соответствии с художественно-стилистическими особенностями эпохи.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Глазычев В.Л. Зарождение зодчества. – Москва : Стройиздат, 1983.
2. Глинкин В.А. Искусство современного интерьера школьнику. – Москва : Просвещение, 1984.
3. Кильпо Т.П. Основы архитектуры. – Москва : Высшая школа, 1984.
4. Новикова Е.Б. Интерьер общественных зданий. – Москва : Стройиздат, 1984.
5. Раннев В. Р. Интерьер. – Москва : Высшая школа, 1987.
6. Чубарев Ф. Е. Организация внутреннего пространства. – Киев : Будівельник, 1989.
7. Швидковский О.А. Гармония взаимодействия. Архитектура и монументальное искусство. – Москва : Стройиздат, 1984.

СОДЕРЖАНИЕ

Введение.....	3
Основы искусства интерьера. Характеристика интерьера.....	5
Организация внутреннего пространства первобытным человеком.....	8
Интерьеры древнеегипетских сооружений.....	14
Интерьеры античных сооружений.....	24
Архитектура средневековья в Европе.....	40
1. Русская архитектура.....	41
2. Западноевропейская архитектура.....	46
Архитектура нового времени в Европе (XV-XIX вв.).....	56
Архитектура новейшего времени (XX в.).....	70
1. Модерн.....	70
2. Современная архитектура.....	75
Пространственные структуры. Развитие архитектуры XX века.....	77
Список литературы.....	92

Навчальне видання

Манохін Володимир Петрович

Цикл лекцій до самостійного вивчення курсу з дисципліни

«Інтер'єр і кольорознавство»

(для студентів 2 курсу напряму 6.060102 – Архітектура спеціальності
«Містобудування»).

(рос. мовою)

Відповідальний за випуск *М. А. Вотинов*

За авторською редакцією

План 2016, поз. 34Л

Підп. до друку 30.05.2016 р.

Формат 210×297 (1/16)

Друк на ризографі.

Ум. друк. арк. 2,9

Зам. №

Тираж 50 пр.

Видавець і виготовлювач:

Харківський національний університет міського господарства

імені О. М. Бекетова,

вул. Революції, 12, Харків, 61002

Електронна адреси: rectorat@kname.edu.ua

Свідоцтво суб'єкта видавничої справи:

ДК № 4705 від 28.03.2014